This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

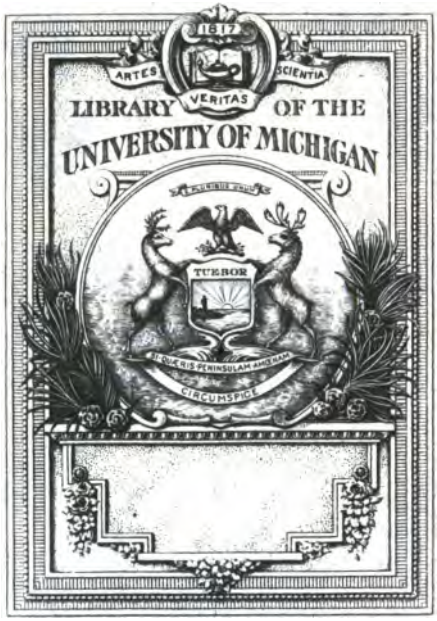
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`


1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

8418
H90
G

ESSAI CRITIQUE

SUR LE

THÉÂTRE DE VICTOR HUGO

DRAMES EN VERS

OUVRAGES DES MÊMES AUTEURS

PUBLIÉS PAR LA LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

Papiers d'autrefois. Un vol. in-16, broché. . . . . 3 fr. 50

(*Ouvrage couronné par l'Académie française, prix Montyon, 1900.*)

Un laboratoire dramaturgique. Essai critique sur le théâtre de Victor Hugo. LES DRAMES EN PROSE. Le théâtre épique. Le théâtre en liberté. (*En préparation*).

Olympe Dunoyer, comédie (*épuisé*). Un vol.

Paul Ollendorff, édit.

André Chénier critique et critiqué, par PAUL GLACHANT. Un vol.

A. Lemerre, édit.

Coulommiers. — Imp. PAUL BRODARD. — 688-1902.

UN LABORATOIRE DRAMATURGIQUE

ESSAI CRITIQUE

SUR LE

THÉÂTRE DE VICTOR HUGO

PAR

PAUL ET VICTOR GLACHANT

LES DRAMES EN VERS

DE L'ÉPOQUE ET DE LA FORMULE ROMANTIQUES

(1827-1839)

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1902

Droits de traduction et de reproduction réservés.

A

MONSIEUR ERNEST DUPUY

Hommage d'affectueux respect.

P. ET V. G.

ESSAI CRITIQUE

SUR LE

THÉÂTRE DE VICTOR HUGO

INTRODUCTION

LES MANUSCRITS DRAMATIQUES DE VICTOR HUGO

I

En quoi consiste le sérieux emploi des autographes des grands écrivains. — Critique littéraire des textes par les manuscrits.

« Il serait quelquefois à désirer que
« nous eussions les brouillons des grands
« poètes, pour voir par combien d'éche-
« lons ils ont passé. »
(ANDRÉ CHÉNIER, *Notes sur Malherbe.*)

Pour qui prétend à descendre dans l'intimité des écrivains glorieux, la lecture de la page écrite est toujours préférable à celle de l'imprimé. Il n'est point d'éditions de luxe, illustrées ou non, point de chine ou de whatmann, point de caractères spéciaux, elzéviriens ou gothiques, qui vaillent pour le lettré, s'il n'est délibérément bibliomane, le brouillon tracé par l'auteur lui-même; à tel point

que certains éditeurs d'œuvres contemporaines ont conçu, et réalisé par exception, l'idée ingénieuse de publier des ouvrages qui, par un procédé autographique, reproduisent le manuscrit même de l'écrivain. Cette tentative se généralisera peut-être. Ce serait une révolution dans l'histoire du livre.

Toutefois, les éditions auxquelles je fais ici allusion ont, à mes yeux, un grave défaut. L'autographie se pratique, pour la clarté du texte, sur une copie mise au net. Ainsi, toute trace de remaniement, de correction, a disparu. A ce titre, elles ne peuvent guère satisfaire que l'amateur d'autographes, ou encore le graphologue. Or, le collectionneur d'autographes qui n'est que *collectionneur* me paraît ou haïssable, ou négligeable. Le plus ordinairement, il recherche et classe des signatures, quelques fragments insignifiants, des invitations à dîner, un mot de recommandation. Tout lui est bon, pourvu que cela soit parafé par un grand homme. Il paiera fort cher, dans une vente, les pattes de mouche du nom de Napoléon ou la griffe énorme, presque enfantine, de Louis XIV. Mais quoi! d'autres collectionnent avec amour les timbres-poste, les ex-libris, voire les correspondances d'omnibus. Le monde, en somme, a peu changé sous ce rapport, depuis La Bruyère.

Venons au graphologue. Il est devenu légion. Homme du monde, il surgit dans tous les salons, pérore quelques instants, ajuste son lorgnon, et se

fait livrer de menus spécimens d'écriture. Cependant, il est rare que quelqu'un n'ébauche point la citation inévitable : « Donnez-moi deux lignes de l'écriture d'un homme.... » — Aussitôt, chacun de tirer de sa poche certains billets non personnels ou quelque enveloppe de lettre, afin de les soumettre à l'examen. Sérieux comme un président, l'expert donne ses conclusions, déclare que telle personne de la société manque de volonté, sous prétexte que son écriture est descendante et que les *t* ne sont pas barrés. Il convaincra telle autre d'ambition ou de vanité, parce que ses lignes « vont en montant ». Heureux quand il ne parle pas de *grille*, au grand effroi des gens calmes! Les *gaffes* du graphologue sont innombrables et inoubliables. C'est lui qui dit à un mari, en déchiffrant une lettre de sa femme : « Voilà une personne qui ne sut jamais résister à une déclaration d'amour ». A M. X..., membre de l'Institut : « Voici l'écriture d'un illettré ». A Mme Z..., qui lui montre trois lignes de son *flirt* : « Ce monsieur mourra sous peu de paralysie générale ». Le graphologue de société a un rival redoutable : c'est le chiromancien amateur. Mais on ne saurait modifier les lignes de sa main. Il n'en est pas de même des caractères que l'on trace. Combien cette mode innocente nous a-t-elle valu d'écritures rectilignes et rigides, hautes et pointues, inclinées et *gladiolées*, toutes obtenues par de patients exercices, à

seule fin de conquérir les suffrages des disciples de l'abbé Michon!

Une troisième classe de curieux s'attachent encore à l'étude des manuscrits. Ce sont les grammairiens épris de critique verbale, les restaurateurs de textes anciens et modernes. Ce genre d'études, qui naquit de l'autre côté du Rhin, a fait de singuliers progrès chez nous depuis une trentaine d'années, et plus. On s'en prit d'abord aux auteurs antiques, avec une *furia* qui ne fut point exempte d'exagération. Est-il bien utile d'écraser un pauvre poème de quelques centaines de vers sous le poids d'un commentaire de huit cents pages, uniquement consacré aux variantes du texte,... surtout alors qu'on n'en tire aucune conclusion, particulière ou générale?

Cette méthode fut, par la suite, appliquée aux modernes. Très intéressante et instructive en elle-même, elle conserve toute sa valeur quand il s'agit d'*établir* un texte incomplet, ébauché ou retouché, ou composé de pièces et de morceaux : tels les *Sermons* de Bossuet, les poèmes d'André Chénier ou les *Pensées* de Pascal. En va-t-il de même pour les œuvres achevées, dont le texte fut revu par l'auteur ou, du moins, par un éditeur qui passe pour soigneux? Il semble qu'en pareil cas il soit imprudent de risquer des conjectures. Tel n'est pas l'avis de certains philologues ultra-consciencieux. Ils devinent partout la faute, ils la découvrent en divers

endroits. En l'absence des manuscrits originaux, leur flair subodore l'erreur de texte consacrée par l'usage; et il faut bien avouer qu'ils poussent parfois le scrupule jusqu'à l'imaginer. L'un de ces apôtres de la critique verbale, mort depuis peu, affichait, sur ce point, des convictions intransigeantes. Il eût volontiers, quelque doux qu'il semblât, noté d'infamie le sacrilège qui osait confondre une *variante* avec une *correction*. Il désolait les humanistes, ses confrères, en remaniant les textes français les plus clairs, les plus solidement établis. A cet effet, il collectionnait les *coquilles* d'imprimerie, il échafaudait des hypothèses, d'après un calcul de probabilités compliqué. Les résultats étaient, de temps en temps, heureux. Ce fut lui qui, par instinct autant que par raisonnement, corrigea le vers fameux de Chénier :

> *Pauvres* chiens et moutons, toute la bergerie...

en

> *Pâtres*, chiens et moutons....

L'hypothèse se trouva vérifiée quand on put lire le manuscrit. Mais pareille aubaine est rare.

*
* *

Si séduisante que puisse être la critique verbale (et nous en faisons le cas qu'il faut), il est une autre étude plus générale, plus libérale, plus philoso-

phique, dont certains manuscrits fournissent les éléments. Je veux parler de la critique qui puise, dans les minutes mêmes des œuvres célèbres, des renseignements multiples sur la personnalité de l'écrivain; sur sa façon de travailler; sur ses habitudes, son caractère, ses manies; sur l'histoire de ses livres et ses procédés de composition; renseignements précieux, aussi bien pour le psychologue que pour l'historien, et qui font que le manuscrit de tel poème ou de tel roman apprécié s'ouvre devant nous, comme le *laboratoire*[1] où nous saisissons sur le vif le labeur, les expériences, les intentions, les tâtonnements de l'écrivain. Voilà la véritable manière de tirer parti d'un manuscrit littérairement, quand on le peut.

Malheureusement, les brouillons intéressants ne laissent pas d'être rares. Ceux de jadis ont disparu presque tous, parce qu'on ne se rendait pas compte de l'importance qu'ils prendraient plus tard. Que ne donnerions-nous pas pour pouvoir suivre les diverses étapes de la pensée d'un Molière, d'un Racine ou d'un La Bruyère? Mais, au XVIIe siècle, une fois le volume imprimé, on se souciait peu des pages manuscrites. Le goût de l'inachevé manquait alors : car on avait peu de sens critique proprement dit, et pas du tout de méthode historique. Il s'ensuit que les manuscrits suggestifs sont, à cette

1. Le mot, tout à fait topique, est de M. Ém. Faguet.

époque, ceux des ouvrages qui ne furent point publiés. Pourtant, quelques exceptions viennent augmenter notre regret. Il existe, entre autres, un manuscrit du *Télémaque* avec des corrections fort utiles à consulter pour la définition de la prose poétique, telle que la concevait Fénelon. Nous avons aussi deux rédactions de la fable de La Fontaine : *Le Renard, les Mouches et le Hérisson.* Deux vers seulement de la première version ont passé dans la seconde. — Morale : Facilité n'est point synonyme d'improvisation.

Au XVIIIe siècle, même indifférence à l'égard du brouillon, une fois édité. Par chance, on a conservé les papiers de Chénier, qui sont matière à réflexions sans nombre. Un helléniste, que j'aime à cause de l'attrayante clarté de sa critique, analyse en une fort jolie page, toute pleine d'images antiques, le plaisir extrême qu'un apprenti poète retire de pareilles lectures : « Un intérêt particulier s'attache aux œuvres inachevées d'un tel artiste; on y étudie plus sûrement les procédés de son art. On voit les idées, chez lui, germer, naître et grandir; la moindre esquisse est, à ce point de vue, aussi instructive pour nous qu'une œuvre achevée. Des notes préparatoires, des brouillons couverts de ratures, enfin des pièces recopiées avec soin, marquent les degrés successifs de son travail. C'est comme un *art poétique* en action; un vrai poète y peut apprendre plus qu'à contempler

bien des chefs-d'œuvre d'une perfection qui ne laisse plus voir ni les essais qui l'ont préparée, ni les efforts qu'elle a coûtés. Rappelez-vous les vers où Virgile nous montre le pasteur Aristée pénétrant dans la grotte de la nymphe Cyrène, sa mère; il y voit les mystérieux réservoirs d'où sortent les fleuves qui fertilisent la terre. Ici, les premières eaux du Phase et du profond Énipée; là, celles de l'Hypanis au lit rocailleux;... l'onde vénérable du Tibre, le cours de l'Anio, et l'Éridan qui va répandre à travers tant de plaines l'abondance de ses flots bienfaisants[1]. » — Ce qu'Egger dit ici des ébauches incomplètes d'André Chénier est encore plus vrai pour les manuscrits d'œuvres définitives où subsistent, en tout ou en partie, les traces des modifications de l'idée et de l'expression. En vivant quelque temps avec les manuscrits d'un auteur, on finit par pénétrer sa *manière*, par deviner, à force de les avoir en mainte occasion constatées, les hésitations de sa pensée; en un mot, à découvrir mille détails que l'étude du texte imprimé ne saurait révéler. C'est une excellente école de style, en même temps qu'un mode inépuisable de documentation[2].

1. Ém. Egger, *L'Hellénisme en France*, t. II.
2. M. A. Albalat étudie, à ce point de vue, de nombreux manuscrits contemporains, entre autres ceux de Flaubert, qui sont très remaniés (on s'en doutait, du reste).

*
* *

Victor Hugo, l'un des premiers, se rendit compte — lui qui sut tout comprendre — que ses manuscrits fourniraient un jour de riches contributions à l'histoire littéraire. Non seulement il soigna l'aspect extérieur de ses brouillons, conservant exprès, à notre intention, des fragments de ses premières ébauches et des variantes multiples, qu'il n'effaçait pas ou raturait à peine; non seulement il garda jalousement ses manuscrits, les faisant parfois relier lui-même et les abritant dans des armoires de fer ou dans des malles blindées; mais encore ses biographes attestent à l'envi qu'il ne détruisait jamais rien de ce qu'il avait écrit. De ces bouts de papier épars on pourra, si l'on veut, extraire l'histoire de chacune de ses œuvres. On y verra comment il se documentait, comment une phrase jetée presque au vol devenait le germe d'un livre admirable qui mûrissait dans sa tête, la mieux organisée qui fut jamais. — « Je ne brûle aucun papier, disait-il; la postérité se chargera de brûler ce qu'elle voudra. » — Il savait bien que la postérité ne brûlerait rien et saurait tirer parti de tout. Et toutes ces fiches, toutes ces feuilles s'entassaient en d'immenses coffres, qui garnissaient, à Hauteville-House, le plancher de la « chambre de verre ». Dans le cabinet de travail de la rue de

Clichy, « on marchait sur un tapis épais de papiers de toutes sortes, car le Maître avait défendu qu'on en enlevât jamais rien. Quand son bureau était trop chargé d'écritures, cela glissait à terre.... Une nouvelle couche se formait à la place de celle qui venait de tomber dans le gouffre[1]. » Ajoutez à cela les *Tas de pierres* et les *Rouleaux bleus*, qui renfermaient des milliers de notes et de souvenirs, et dont récemment quelques extraits furent publiés dans la *Dernière Gerbe*; les innombrables cartons où le poète mettait en réserve des rimes ou des vers isolés; enfin, les *Océans* : c'étaient des feuilles qu'il trouvait sous sa main et qu'il réunissait dans de petits cahiers intitulés *Papier blanc*. « Et ce papier blanc était rempli, à un moment donné, de souvenirs, d'idées, de vers jaillissants[2]. »

Indépendamment de ces feuilles volantes, matériaux d'où sortit presque toute son œuvre posthume, Victor Hugo n'hésitait pas à cribler de corrections, d'additions et de variantes les manuscrits mêmes de ses poèmes, de ses drames et de ses romans. Une année avant la grandiose manifestation qui, à l'occasion du soixante-dix-neuvième anniversaire de sa naissance, consacra la gloire inouïe du poète et du patriarche, il avait abandonné au domaine public les précieux papiers où, pendant plus de cinquante ans, avait couru sa main puissante.

1 et 2. R. Lesclide, *Propos de table de Victor Hugo*.

D'une sorte de testament littéraire, exprimé par une lettre datée de Paris, le 26 février 1880, et placée en tête de la grande édition Hetzel-Quantin (dite *ne varietur*), nous extrayons les lignes suivantes, sincères et cordiales : « Mes chers éditeurs, c'est aujourd'hui mon jour de naissance; vous souhaitez que ce soit aussi le jour de naissance de votre édition.... Voici, pour vous aider dans votre utile travail, *tous mes manuscrits*; faites-en l'usage que vous voudrez. Vous y trouverez, je crois, bien des choses qui pourront ne pas vous sembler indifférentes; *ma pensée intime et solitaire s'y révèle à chaque instant.* »

Le poète avait raison. Pour le critique avide de saisir sur le fait, d'élucider toutes les démarches intellectuelles, les combats livrés à l'expression, les victoires remportées sur les mots, rien de plus utile que l'examen de ces volumes. Nous avons essayé de le prouver ailleurs [1]. Toutefois, il ne semble pas que les éditeurs, en 1880, se soient souciés d'approfondir les choses. Et le pouvaient-ils, au surplus, puisqu'ils annonçaient une édition *définitive*? Accepter les variantes, donner accès aux leçons douteuses, n'était-ce pas porter atteinte à l'autorité du texte? Sans doute, en leur *Avertissement* liminaire, ils se vantent bien d'avoir donné, sous forme de notes, « ces vers nouveaux, ces

1. P. et V. Glachant, *Papiers d'autrefois*, Hachette, 1899, in-12.

fragments inédits, ces formes variées et curieuses de la pensée du poète ». D'abord, ce que Victor Hugo, dans la *Préface* de *Marion de Lorme*, appelle « les rognures sans lesquelles le drame ne pourrait s'encadrer solidement dans le théâtre ». Ensuite, les corrections et modifications proprement dites, qui trahissent aux yeux du lecteur ce probe labeur de la lime, que prônait Despréaux après Horace; travail nécessaire, auquel le génie même ne supplée pas. Il s'en faut de beaucoup, cependant, que l'édition *ne varietur* ait tout rapporté, ou même (car elle n'a pas la prétention d'être une édition *critique*) qu'elle ait relevé tout l'essentiel parmi ces variantes infinies. Nous ne saurions le lui reprocher. Elle est faite, après tout, pour les gens du monde, non pour les érudits. Mais nous n'avons pas les mêmes raisons de passer outre, et nous tenons à profiter complètement des bonnes dispositions du poète à l'égard de ses critiques futurs. Bien des vers mémorables, bien des scènes illustres qui semblent être sortis sans effort du cerveau du poète, ont été, en réalité, créés par des retouches successives; car, sous le texte définitif, on aperçoit beaucoup de petits ours encore mal léchés.

L'indiscrétion est le commencement de la philologie. — Soyons bien indiscrets.

*
* *

Le travail que nous entreprenons consiste donc en une recherche de *grammairiens littéraires*. Nous souhaitons que le lecteur trouve autant d'attrait à le parcourir que nous avons éprouvé, pour notre compte, de plaisir à l'exécuter.

Une comparaison s'impose ici, qui nous montre que l'art d'un maître écrivain tel que Victor Hugo emprunte quelque chose des méthodes en usage dans les arts plastiques. M. Bracquemond, le célèbre graveur, avance quelque part que seul l'art de la gravure, grâce aux différents *états* progressifs des *épreuves*, « présente cette particularité de laisser un témoin de chacune des phases par lesquelles l'œuvre a passé ». — C'est là une erreur. Avec des manuscrits comme ceux de Victor Hugo, la littérature n'a plus rien à envier à la gravure. Il existe véritablement différents *états* du texte. Pourquoi ne les étudierait-on pas, de même qu'on a proposé de créer un musée dans lequel, en regard de la toile ou de la statue achevée, on exposerait les esquisses ou les maquettes qui ont permis à l'artiste de réaliser son œuvre[1]? Chateaubriand,

1. Projet récemment soumis au Conseil municipal. On parlait d'affecter à cette exposition le Petit Palais des Champs-Élysées.

déjà, se plaisait à contempler ces témoignages instructifs de la genèse du chef-d'œuvre quand il écrivait, à propos des dessins *préparatoires* de Léonard de Vinci, de Michel-Ange et de Raphaël : « Rien n'est plus attachant que ces ébauches du génie livré seul à ses études et à ses caprices; il vous admet à son intimité; il vous initie à ses secrets; il vous apprend par quels degrés et par quels efforts il est parvenu à la perfection; on est ravi de voir comment il s'était trompé, comment il s'est aperçu de son erreur et l'a redressée[1] ».

Que si, maintenant, par le privilège de la *transposition d'art*, nous désirons renouveler la métaphore, nous tirerons encore une comparaison de la peinture. On sait de quelle importance est, pour le peintre, ce travail qui consiste à disposer, sur la toile vierge, des touches initiales, qui seront ultérieurement complétées et en partie recouvertes. Cet art des *dessous*, si caractéristique du tempérament de chaque artiste, est singulièrement utile à étudier dans les tableaux inachevés des maîtres... comme aussi sur les manuscrits corrigés. Car il y a des *dessous* dans les brouillons de Victor Hugo. Ce sont les fragments du plan primitif, souvent modi-

1. On rencontre de ces carnets dans plusieurs musées, en France même; par exemple, au musée de Lille, le livre que Wicar attribuait à Michel-Ange, où sont notés de nombreux détails d'architecture. Cette attribution a été contestée depuis. Pourtant, on conserve au British Museum d'authentiques études de Buonarotti, qui sont du même style.

fié et toujours développé; les tirades où transparaissaient les sentiments de prime-saut du poète, supprimées depuis, ou remplacées par d'autres; les vers, enfin, qui n'ont pu trouver place dans l'œuvre définitive, mais qui subsistent, sous leurs formes variables, pour attester le bouillonnement de la création dans le cerveau du créateur. L'éditeur des œuvres posthumes, en termes très justes, fait allusion à tout cela quand, à propos des *Jumeaux*, il parle de ces « premiers états » où l'on « surprend le génie en travail » et où l'on « assiste à la génération du chef-d'œuvre ». Et M. Lanson ne s'y est pas trompé non plus lorsqu'il admire, dans la *Dernière Gerbe*, « des matériaux inutilisés par lesquels on atteint la première inspiration du poète, des morceaux venus d'un jet, avant le labeur de composition et d'ajustage ».

*
* *

Pour tous ces motifs, il serait désirable que l'on pût donner une édition critique des œuvres de Victor Hugo. Les éditions actuelles sont toutes insuffisantes et fautives. L'édition *ne varietur* elle-même fourmille d'erreurs : vers omis, mots passés, texte inexact, fautes de prosodie et de ponctuation, etc. Nous en avons signalé un certain nombre au cours de ces études, encore que notre principal effort ne se soit pas porté sur ce point.

Tout serait à revoir, et de très près. En effet, l'édition *ne varietur* devait, on l'a vu, selon le projet originel, être tout entière collationnée sur les manuscrits. Mais c'était là une besogne considérable, devant laquelle les éditeurs se découragèrent bien vite; de sorte que, ayant corrigé un petit nombre de fautes des anciens tirages, ils en ont introduit un nombre imposant de nouvelles, et fort graves, pour la plupart.

Je réponds ici à une objection possible.

Hugo revisa lui-même le texte de toutes les œuvres imprimées de son vivant. Sur celles-là, du moins, n'est-il pas hasardé de proposer des corrections, fût-ce en s'appuyant sur les leçons des manuscrits? — A quoi l'on doit répliquer que Victor Hugo corrigeait fort peu, et assez distraitement ses épreuves. Rien d'étonnant s'il laissa passer des erreurs, même énormes... En veut-on un exemple? Dans l'édition princeps de *Torquemada*, que le poète revit en personne, l'acte intitulé *Les Trois Prêtres*, qui a le numéro II de la première partie, avait été changé de place par une inadvertance de l'imprimeur. L'auteur ne s'en aperçut point; et ce fut Vacquerie qui, assez longtemps après, découvrit l'interversion dont nul n'était choqué.

De plus, nous possédons les manuscrits, et, dans la plupart des cas, les corrections ne seraient pas des conjectures. Il suffit qu'une faute échappe une fois. Les éditions suivantes la reproduisent,

sans recourir au texte autographe; et la voilà classée, autorisée, consacrée à jamais!

L'édition *ne varietur* a également recueilli d'une façon assez arbitraire les variantes et les passages supprimés qu'elle a rétablis dans les notes, au moins pour les volumes publiés (dans ladite édition) après la mort de Victor Hugo. Encore un coup, je comprends qu'elle n'ait donné accès ni aux corrections, ni aux vers biffés. Mais, bien souvent, je me demande pourquoi elle a accepté telle variante, et non telle autre tout aussi curieuse; pourquoi, lorsqu'elle reproduit une tirade ou une scène coupée par le poète, elle s'arrête, parfois, au beau milieu, au lieu de citer intégralement.

Il est donc regrettable qu'on ne puisse établir une édition critique de toute la production d'Hugo, d'après les manuscrits. Dame, un tel travail ne satisferait que les grammairiens et les rares lettrés qui éprouvent un plaisir délicat et discret à décomposer les phrases d'un auteur, à dépister les ruses de sa rhétorique, à jauger les fluctuations de sa pensée. Le public ne raffine guère ainsi, sans doute! Une édition critique constituerait une entreprise colossale, et elle ne se vendrait point, à supposer qu'il se trouvât un milliardaire intelligent pour en couvrir les frais. Mais, ma foi, je persiste à penser que c'est grand dommage! — Un poète, non des moins renommés, devant qui je soutenais cette thèse, me dit : « J'ai conservé les

essais, les brouillons de certaines de mes œuvres, avec les corrections, les retouches, les *repentirs*. Je vais, rentré chez moi, les brûler; car il ne me plaît pas que le public puisse être mis un jour au courant de mes hésitations, de mes *flottements* intellectuels ». — C'est mal raisonner; et je suis sûr qu'après réflexion mon poète ne détruira rien. Il n'est pas un artiste sincère qui n'ait à gagner à ces analyses, à cette enquête indiscrète, mais profitable. Là où il y a effort, lutte contre l'expression, rixe avec la pensée, la malignité de la critique loyale perd ses droits.

*
* *

S'il nous faut, pour l'instant, renoncer à posséder une édition critique, du moins les éditeurs du grand homme se proposent-ils de réformer peu à peu l'édition *ne varietur*, non seulement en la corrigeant matériellement, mais encore en y annexant des documents relatifs à chaque œuvre, ainsi que des morceaux jusqu'à ce jour inédits. Par exemple, il existe, pour *Torquemada*, une importante scène d'exposition, qui a disparu du drame, et, pour *Marie Tudor*, tout un premier acte, — sorte de prologue, — qui fut coupé, et qui nous faisait assister aux tristes amours de Jane et de Fabiano.

Ce ne sera, là encore, que la moitié d'une édition

critique : car l'étude du texte ne sera pas abordée. Il nous a paru qu'il était légitime, usant d'un moyen terme, de choisir une partie de l'œuvre si complexe pour la collationner sur les manuscrits et tenter de ceux-ci une description aussi exacte que possible. Chemin faisant, nous noterons, avec les variantes, avec les corrections, avec les vers de premier état, tous les documents que nous offrent ces brouillons touchant le développement de l'œuvre et les modifications apportées au plan primitif. Entre temps, aussi, nous contrôlerons l'exactitude du texte et nous pénétrerons au cœur même de l'ouvrage, nous efforçant de faire vivre en bonne harmonie la grammaire, la critique des textes, la critique littéraire, sans négliger la psychologie de notre auteur, à laquelle nous espérons aussi apporter des contributions motivées. Puis, nous tâcherons de tirer de tout cela (car c'est le principal) quelques conclusions générales sur l'œuvre et sur l'écrivain. — Quand bien même ces beaux projets ne seraient point réalisés, notre tentative servirait encore à sauver de l'oubli un nombre appréciable de vers que Victor Hugo, incorrigible prodigue, a laissés épars sur les marges, dans les interlignes, et parmi les feuillets sacrifiés.

Je recueille, à ce propos, dans les souvenirs de quelques intimes, une gracieuse parabole de Victor Hugo. Discutant un jour avec Kesler sur la vie

future, il affirmait son inébranlable croyance à la survivance immortelle de la personnalité, pour ceux-là qui s'en seraient crus dignes. « Dante, disait-il, écrit deux vers sur une feuille, et s'éloigne. Aussitôt, les deux vers, enfants de l'inspiration du poète, commencent à discuter entre eux. « Je suis « heureux, dit le premier, d'être un vers de Dante. « Me voilà immortel! » — « En êtes-vous bien « sûr? riposte le second. Pour ma part, je ne me « sens pas du tout immortel! » — Sur ce, Dante revient, relit les deux vers, conserve le premier, et rature le second [1]. » — Négligeons le sens moral, et même dogmatique, de cet apologue : n'en retenons qu'une conclusion littéraire. Nous avons essayé de faire revivre ceux des vers du poète qui, sans doute, ne se jugèrent pas dignes de l'immortalité, persuadés que beaucoup la méritaient, qui pourtant furent biffés impitoyablement.

*
* *

Entre les différentes parties de ce bloc de papier colossal, préférons, pour appliquer notre méthode, l'étude des manuscrits dramatiques. D'abord, parce que, historiquement, c'est sur la scène que le romantisme a livré ses plus rudes batailles.

1. Cette anecdote est racontée, en termes à peu près identiques, par R. Lesclide (*Propos de table*) et par G. Rivet.

Ensuite, parce qu'il y a dans le public une faveur marquée pour les choses de théâtre. Enfin, et surtout, parce que l'histoire de l'œuvre dramatique de Victor Hugo résume et embrasse toute sa carrière littéraire, depuis *Amy Robsart*, qu'il composa à dix-neuf ans, et *Cromwell*, jusqu'aux petites pièces du *Théâtre en liberté*, dont certaines sont datées de 1873 et 1874. Nous formons le vœu très vif que des études analogues soient poursuivies sur les recueils lyriques, épiques, satiriques, et aussi (pourquoi pas?...) sur les livres en prose [1].

Paris, 14 juillet 1902.

1. On peut affirmer, sans emphase déplacée, que c'est faire acte patriotique et national que d'améliorer, de rapprocher le plus possible de la perfection, l'impression des livres d'un poète du calibre de Victor Hugo. Nous avons voulu contribuer à ce perfectionnement dans la mesure de nos modestes forces. En vérité, les étrangers, — les Allemands, les Anglais, — rougiraient de voir déshonorer leur Gœthe ou leur Shakespeare par des taches du genre de celles dont on n'a pu nettoyer encore les œuvres du plus grand peut-être de tous les poètes français. Étendons la question. Il nous manque, à l'heure actuelle, un texte *correct* de beaucoup trop de nos modernes écrivains. « Il est scandaleux, disait judicieusement, dans les *Débats* (12 sept. 1902), M. A. Hallays, que nous ne possédions aucune édition *complète et définitive* de Rousseau, de Chateaubriand, de Vigny, de Baudelaire (?), de Stendhal, de Mérimée, de Balzac, etc... » — Les zélés et consciencieux ouvriers ne doivent pas faire défaut pour ces tâches, en apparence énormes. Dans le domaine de la philologie comme sur le terrain de l'archéologie, on ne se contente plus aujourd'hui, comme au temps jadis, de voyages d'agrément, de fouilles sommaires, de coups d'œil et de main rapides. On aime les explorations lentes, patientes, suivies et poussées à fond, les seules qui donnent de solides résultats.

II

Historique en raccourci et description sommaire des manuscrits dramatiques de Victor Hugo.

Le socialiste Proudhon a écrit, je ne sais où, qu'il préférait à l'œuvre de Victor Hugo « la tâche quotidienne d'un batelier du Rhône ». — C'est là l'opinion, vraiment sacrilège, d'un utilitariste détraqué. Mais quoi! L'art et la poésie sont-ils compatibles avec les doctrines collectivistes? Non pas, certes! et c'est tant pis pour elles. Fort heureusement, il subsistera longtemps encore des esprits pour lesquels le superflu intellectuel demeure une forme du nécessaire. Ceux-là estimeront toujours à sa juste valeur la « tâche quotidienne » d'un Hugo.

Les manuscrits du poète, aux termes de son testament (Paris, 31 août 1881), seront tous mis à la disposition du public et déposés à la Bibliothèque nationale. Le legs fut accepté par décret du 29 septembre 1892. Trente-quatre volumes, déjà reliés, à Guernesey, par les soins de l'auteur, furent immédiatement remis au département des manuscrits. Nous en avons donné la liste quelque part. Il s'en faut que le dépôt soit, actuellement, intégral [1]. Parmi les manuscrits dramatiques, nous

1. Le sera-t-il jamais? *Hernani* est à la Comédie-Française

avons pu consulter, à la Nationale, les volumes suivants : *Cromwell*, *Marion de Lorme*, *Le Roi s'amuse*, *Lucrèce Borgia*, *Angelo*, *Ruy-Blas*, *Les Burgraves*, le *Théâtre en liberté*. *Hernani* appartient, provisoirement, à la Comédie-Française; et ce provisoire pourrait bien être définitif. Le brouillon de *Esmeralda* est perdu. Enfin, *Marie Tudor*, *Les Jumeaux*, *Torquemada*, *Margarita* et *Esca*, non encore reliés, sont momentanément entre les mains de M. Paul Meurice, ainsi que le premier manuscrit d'*Amy Robsart* : le deuxième, conforme à la représentation de 1828, n'a pu être retrouvé. M. Jules Claretie et M. Paul Meurice nous ont permis, avec une obligeance parfaite, de consulter les manuscrits dont ils sont détenteurs. Nous nous faisons un plaisir de leur exprimer ici notre gratitude, au nom des zélateurs du poète.

Dès la période de l'exil, l'entourage de Victor Hugo se préoccupait avec un soin pieux de conserver les originaux de tant de chefs-d'œuvre. Aussitôt après sa mort, les manuscrits furent feuilletés par des privilégiés qui, tous, rapportèrent de cette investigation des impressions intenses. Devant un pareil monument, l'admiration s'imposait. M. Jules Claretie, l'un des premiers, les a décrits en une série d'articles dont plusieurs ont été réédités

(cf. chap. III), et les *Feuilles d'Automne* à la bibliothèque du château de Chantilly. D'autres sont égarés.

depuis[1]. Mais, en sa qualité de chroniqueur, il insiste surtout sur l'aspect extérieur de ces précieux cahiers et sur les anecdotes qu'ils évoquent. Anecdotiques également, les souvenirs de Richard Lesclide, que nous avons eu l'occasion de citer à plusieurs reprises. Un jeune écrivain dont la mort prématurée fut un deuil pour les lettres, Jules Tellier, étudia ces textes de plus près et se passionna pour les découvertes qu'il y faisait à chaque page. Il connaissait à fond, nous dit M. Meurice, l'œuvre de Victor Hugo; il en savait par cœur des parties entières. Il méditait de consacrer dix ans de sa vie à établir une édition critique. Comme il était poète, et bon poète (je n'en veux pour preuve que son admirable *Prière à la mort*), il s'intéressait étrangement à cette innombrable collection de menus bouts de papier sur lesquels Hugo inscrivait, à mesure qu'il les rencontrait, des rimes riches, variées, inattendues; original dictionnaire, où le poète puisait selon ses besoins. Cet hommage rendu à la puissance de la rime séduisait Jules Tellier, en sa qualité de Parnassien, et lui semblait une justification posthume de la doctrine de Banville. J. Tellier a consigné ses observations en deux articles de revues. L'un, dans les *Annales* du

1. Cf. le livre de *Souvenirs intimes sur Victor Hugo*, paru, cette année, à l'occasion du centenaire; une série ancienne d'études sur Hauteville-House et ses hôtes; enfin, l'article reproduit par le *Gaulois* dans son supplément des 25 et 26 janvier 1902.

30 septembre 1888; l'autre, dans la *Revue bleue* du 6 octobre de la même année[1].

Comme mise en œuvre systématique des principes de la critique des textes, un ouvrage réellement important est l'édition, avec commentaire, que M. Souriau a donnée de la *Préface* de *Cromwell*. Enfin, n'oublions pas M. Ernest Dupuy, qui, dès décembre 1889 (voir la *Revue pédagogique*), signalait très nettement la marche à suivre, dans un court article sur la *Légende des Siècles*. Depuis, nous nous sommes nous-même, en diverses études, occupé des manuscrits de Victor Hugo; et, dans la série des articles de toutes sortes auxquels le centenaire a, cette année, donné prétexte, presque toutes les revues ont réservé une place à l'histoire et à la description de ces vénérables papiers, dont quelques-uns ont obtenu les honneurs d'une exposition publique, à la Bibliothèque nationale.

1. De ce dernier, nous extrayons les lignes suivantes, sur la rime : « On sera curieux, je pense, de savoir quelle est, dans ces corrections, la part de la rime. Cette part est peu considérable. *Il est rare qu'une rime soit changée* (ceci est inexact). Visiblement, Victor Hugo ne cherche point la rime. Elle lui vient d'elle-même, et en même temps que ce qu'il a à exprimer. Elle semble faire corps avec la vision et la pensée. Elle en est à peine séparable. Est-ce parce qu'elle s'y accommode avec une docilité merveilleuse? Ou serait-ce, au contraire, qu'elle les suggère? Elle exécute avec tant de rapidité qu'on se prend à soupçonner qu'elle ordonne. Elle est la mieux dressée des esclaves, si elle n'est la plus fantasque des maîtresses. Cette union du rimeur et de la rime n'est point pourtant si absolue et si continue qu'on ne sente çà et là que c'est la rime qui commande, et que même le rimeur a quelque peine à obéir. »

*
* *

Il nous paraît utile de résumer ici, en quelques indications très brèves, ce que nous avons dit ailleurs de l'écriture et de l'aspect extérieur des manuscrits (voir nos *Papiers d'autrefois*).

Première manière. — Manuscrits *de combat*; écrits sur des feuilles de rencontre, ou, du moins, quand le livre n'est point un recueil de pièces détachées, sur un papier simple et modeste. Nulle ostentation, nulle recherche. Le manuscrit sert, en général, à l'imprimeur. L'écriture est petite, souvent minuscule; très lâche dans les œuvres en prose; un peu plus resserrée et redressée pour les vers. Cette différence tient à une disposition matérielle que Victor Hugo adopte de très bonne heure. Il sait qu'il retouchera beaucoup, qu'il ajoutera beaucoup. Il se ménage donc une marge égale à la moitié du feuillet. De là, la nécessité de serrer l'écriture, afin que le vers rentre sans difficulté dans la colonne de droite. Cette finesse de l'écriture a surpris tous les critiques. Elle est naturelle à Victor Hugo, surtout quand il travaille vite, et elle reparaît même accidentellement (nous pourrons le constater) dans les phases postérieures de sa production intellectuelle [1]. Ajoutons que le texte n'en est

1. François-Victor apprenait à écrire et traçait des bâtons énormes; à côté de lui, son père travaillait. « C'est drôle, dit tout à coup l'enfant, interrompant ses exercices pour examiner l'écri-

pas moins très lisible, sauf dans les notes jetées hâtivement. Très peu de croquis sur les marges.

A cette première manière se rattachent, parmi les manuscrits dramatiques, ceux de *Cromwell*, *Hernani*, *Marion de Lorme*, *Le Roi s'amuse*, *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor*, *Angelo*. Joignons-y celui des *Jumeaux*, ce qui justifie notre précédente observation.

Deuxième manière. — L'aspect des manuscrits se complique. Leur format grandit, quelquefois jusqu'à l'in-folio. Le poète commence à songer à la postérité. Plus de feuilles de hasard, sinon quand l'œuvre est écrite de verve, et à bâtons rompus (*Les Châtiments*). Les illustrations se multiplient, commentent le texte (*Les Travailleurs de la mer*). Le papier bleu pâle est fréquemment adopté, mais non de parti pris, hormis peut-être dans la correspondance intime. L'écriture, qui grossit sensiblement, demeure lâche pour la prose, mais se redresse encore dans les vers. C'est une période de transition.

A cette époque appartiennent les originaux de *Ruy-Blas* et des *Burgraves*, où les caractères que nous venons de décrire sont moins marqués peut-être, en raison des dates. L'évolution ne fait que commencer.

ture de son père. Quand on a de grosses mains, on écrit petit, petit; et quand on a des petites mains, on écrit gros, gros! » — François-Victor n'eût certes point fait cette remarque à l'époque de la *Légende*. Mais quand lui-même apprenait à écrire (ce devait être vers 1834), Hugo écrivait, en effet, *petit*, *petit*.

Troisième manière. — Nous arrivons aux somptueux manuscrits, souvent inventoriés. Le poète se prend, de plus en plus, à respecter son brouillon. Il a raison, puisque c'est un document. Désormais, on ne le confie plus aux protes. Des personnes dévouées, ses fils, ses amis, Mme Drouet, en font des copies pour l'imprimeur. R. Lesclide raconte la jouissance intellectuelle qu'il éprouvait à copier ainsi quelques-unes des plus belles œuvres du Maître, en se flattant d'être le premier à les lire. Quant à l'original, il reste au *musée*. Le papier est tantôt bleu foncé, comme dans plusieurs parties de la *Légende des Siècles*, tantôt bleu pâle à peine teinté, tantôt blanc. Toute une série d'œuvres (*Torquemada*, le livre dramatique des *Quatre Vents*, etc.) est transcrite sur un merveilleux Hollande, grand in-folio, doré sur tranche, don d'un fervent admirateur. La plume d'oie ou le calame de roseau est presque uniquement employé. Les lignes s'espacent; certaines pages ne contiennent pas plus de vingt à vingt-cinq vers. Les ratures deviennent plus épaisses et plus fermes, traversent de temps à autre la pâte du papier. L'écriture grandit toujours. Les lettres atteignent un centimètre de haut. Droites, soigneusement formées, elles peuvent rivaliser avec la calligraphie du plus habile copiste. Elles rappelleraient les magnifiques copies des XVIe et XVIIe siècles, n'était la personnalité puissante qui s'en dégage.

Tout y respire la sérénité, la confiance en soi et en l'avenir. C'est le manuscrit de l'apothéose, tracé par un demi-dieu conscient de son génie. En même temps, les illustrations se font très rares, comme si le dessin de l'écriture se suffisait à lui-même.

De cette troisième manière sont les manuscrits de *Torquemada*, de *Margarita*, d'*Esca*, et du *Théâtre en liberté*, les plus beaux qu'il nous ait été donné de contempler.

On a tenté d'expliquer physiquement ce grossissement progressif de l'écriture chez Hugo en nous remémorant que, durant une quinzaine d'années, à partir de 1831, il souffrit d'ophtalmies fréquentes. Mme Hugo y fait allusion dans ses lettres (cf. Biré). Dans *Victor Hugo raconté...*, elle attribue poétiquement cette faiblesse à l'influence des feux du soleil couchant, trop longtemps regardés par le poète. On a prétendu aussi que, écrivant toujours debout, après 1840[1], il devait fixer son papier de plus loin. Enfin Hugo, en vieillissant, n'avait pas échappé au presbytisme, presque fatal pour les hommes qui écrivent beaucoup. — Toutes ces raisons ont leur valeur. Elles ne suffisent pas, je pense, et il faut encore y joindre l'explication psychologique que nous avons signalée.

1. On l'a répété partout, et ce n'est pas bien sûr. N'avait-il pas, à la demande de Mme Drouet, attesté par écrit, sur une petite table en chêne, qu'il avait, sur ce meuble, composé la *Légende des Siècles*?

De quelque époque, enfin, que datent les manuscrits de Victor Hugo, il est juste d'observer qu'ils sont, en général, d'une parfaite netteté et d'une correction surprenante. Les négligences ou les particularités orthographiques y sont relativement rares. Il serait impossible qu'il ne s'en rencontrât point quelques-unes, au cours d'une œuvre aussi vaste. Nous les avons relevées en passant. Ce sont certaines formes vieillies, dans les essais de jeunesse : *ossemens*, *tems*, *enfans*... Mais la *Revue des Deux Mondes* ne reste-t-elle pas, aujourd'hui encore, fidèle à de tels archaïsmes? — Des lettres incorrectement redoublées : *agraffe*, *cigarre*, *bierre*, *imbécille*, *marouffle*... Ou bien des fautes contre l'étymologie : *alchymie*, *syrène*, *hécatonchyres*.... Peu de chose, en somme, pour un homme chez qui l'on tolérerait des licences même plus graves. Au moment où des réformateurs officiels critiquent imprudemment les lois de l'orthographe, nous nous plaisons à noter, chez notre poète, ce respect de la tradition, ce scrupule à l'égard du verbe, qui firent défaut à tant d'auteurs illustres, à commencer par Bossuet pour finir par Lamartine.

III

Victor Hugo *romantique.* — Divers aspects de son théâtre.

« Le Romantisme nous a moins donné
« une littérature que la liberté d'en
« avoir une. »

(SCHERER.)

L'œuvre dramatique de Victor Hugo, dès l'origine, a fait scandale, en réunissant contre elle les discussions et les protestations de tout ordre. En effet, elle se présentait fortement armée pour l'offensive. Depuis lors, on a remarqué, avec preuves à l'appui, que la préface fameuse de *Cromwell* n'innove aucune doctrine qui n'ait été, au préalable, soutenue et même essayée par des écrivains antérieurs. De la théorie, Mme de Staël et Chateaubriand, après Diderot, sont responsables. Alfred de Vigny, Alexandre Dumas, sans compter les auteurs obscurs des mélodrames à la mode, en avaient déjà risqué l'application. Là, comme en bien d'autres occasions, Hugo aurait été, non pas un précurseur, mais plutôt un porte-parole; non un *phare* distribuant des lumières, mais un simple *écho*, sonore et puissant. Nous y donnons les mains bien volontiers. Il reste à notre poète la gloire, peu banale,

d'avoir résumé et exprimé par de fortes images toutes les revendications, vagues encore, de la nouvelle école, d'avoir groupé autour de son nom tous les défenseurs de la liberté en art, attiré sur sa tête les anathèmes des routiniers et des retardataires. Ce résultat provint de ce que son effort était systématique et, partant, symbolique. Personne ne s'y trompa. Parcourez les feuilletons et les volumes de critique composés de 1827 à 1840. A l'âpreté de la polémique, vous apprécierez l'importance du débat. Nul ne put se dispenser de prendre parti. Nisard et les classiques protestent, au nom de l'*esprit français*. Sainte-Beuve, hésitant et intermittent, passe, sans transition, de l'admiration débordante à l'examen presque acerbe. Les griffes se font sentir, à l'occasion, sous le gant violet de celui qu'on dénomma spirituellement « Monseigneur de Montparnasse ». — Dans l'autre camp, on porte jusqu'aux nues le dramaturge libérateur. Granier de Cassagnac, Geoffroy, Théophile Gautier, Paul de Saint-Victor, se pâment; et ils exigent que l'on fasse comme eux. Jules Janin mêle à son enthousiasme une dose de sa distraction coutumière : il s'oublie jusqu'à vanter la beauté des *vers*... dans *Marie Tudor*!

Aujourd'hui, les passions sont calmées. La critique contemporaine s'est mise à peu près d'accord pour condamner le théâtre romantique. Je ne parle pas seulement des exagérés, fervents des Théâtres

libres, pour qui tout ce qui est lyrisme ou convention « n'existe pas ». Mais les éclectiques eux-mêmes et les hommes de bon sens sont devenus sévères à l'égard de Victor Hugo. M. Jules Lemaître, M. Ferd. Brunetière, Fr. Sarcey s'accordent à faire état du style et des images, tout en blâmant la conduite des pièces et niant la valeur psychologique des personnages. M. Gustave Lanson déclare ces drames « enfantins » et juge que « la plus complète inintelligence » y éclate. M. Renouvier accuse volontiers l'auteur « d'ignorance et d'absurdité ». Sur le cas de Victor Hugo, M. Doumic et M. Parigot, qui se disputent à propos d'Alexandre Dumas père, seraient peut-être près de s'entendre. Notons, toutefois, que M. Doumic (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1902) a la dent plus dure, ainsi qu'il convient, paraît-il, au critique attitré d'une Revue classique. Il ne subsiste guère, pour donner au public la note élogieuse, que M. Catulle Mendès, lequel n'est plus tout à fait un éphèbe[1].

Mais qu'en pensent les *Jeunes*? — Pas grand'chose de bon! Hugo débutant fut dur pour les dramaturges ses prédécesseurs, les Corneille et les Racine. En revanche, la critique d'hier n'est guère tendre pour Hugo poète de théâtre. M. Fernand Gregh, au lendemain du glorieux centenaire, n'hésitait pas à pro-

1. Et cependant, M. Mendès, qui fut un bon poète lyrique, s'est révélé, dans ses arrêts du *Journal*, comme un critique dramatique d'une déplorable partialité.

clamer : « *Le Roi s'amuse*, *Marion de Lorme*, *Ruy-Blas*, sont pleins de beaux vers, mais le sujet de ces drames est par trop absurde... Ce théâtre a manqué d'humanité... Hugo n'était pas psychologue; les âmes de ses héros sont vides de vérité humaine. Ce qu'il y a de bon dans ses drames, c'est le décor, le pittoresque : l'intérieur lui échappe. Les belles parties sont les parties lyriques... Aussi les meilleurs de ses drames sont-ils ses drames en vers. Ceux qu'il eut le tort d'écrire en prose, *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor*, *Angelo*, sont injouables et presque illisibles. Il y a, dans ces pièces, d'involontaires bouffonneries qui eussent été cachées par la magnificence des vers et que la prose met en valeur de cruelle façon... Les drames en vers de Victor Hugo sont des mélodrames écrits par un poète de génie [1] ». Voilà de vertes semonces!

J'ai cité ces lignes parce qu'elles présentent, ce me semble, un sommaire assez net de l'état actuel des esprits relativement à la valeur dramatique de Victor Hugo et de ses émules. Nous vérifierons, en une prochaine section de notre étude, ce que des sujets analogues à ceux des drames en vers sont devenus, en dépit des efforts de l'auteur, traités dans le langage pédestre, et les ailes une

1. Fernand Gregh, Article sur Victor Hugo, dans la *Revue de Paris*, livraison du 1er avril 1902.

fois rognées à la muse tragi-comique. Qui sait si nous n'aurons pas l'occasion de nous inscrire en faux contre une partie, au moins, de ces assertions? Le mélodrame de Victor Hugo est peut-être illisible pour les délicats; mais on ne saurait oublier que *Lucrèce Borgia* fut un des plus éclatants succès scéniques de la période romantique. Aujourd'hui encore, les directeurs qui reprennent la pièce font toujours recette. Le théâtre, au vrai, n'est pas de l'art pur.

Quoi qu'il en soit, ce serait injustice que de ne pas vouloir distinguer, en ce répertoire maintenant si décrié, plusieurs phases dont la succession, au cours de la carrière dramatique de Victor Hugo, n'est pas, en général, clairément déterminée. Or, l'on ne doit point traiter d'après les mêmes principes des manifestations littéraires très différentes de forme et de conception.

*
* *

Hugo, nous le savons, ne se déclara champion romantique que malgré lui, pour ainsi parler. Tandis que les cénacles s'engageaient à fond, croyant avoir déniché la poule aux œufs d'or, lui, un peu à l'écart, réfléchissait et tergiversait. Le Romantisme, — ou *Romanticisme*, comme disait H. Beyle, — l'effrayait, par instinct. Toujours est-il

qu'il commença par le renier, alléguant qu'il ne comprenait ni n'acceptait cette étiquette. De fait, le Romantisme n'avait de raison d'être, à ses yeux, que s'il réalisait l'affranchissement, tant convoité, de la littérature. Or, en ce temps-là, Romantisme était vraiment synonyme de liberté, sinon de licence. Victor Hugo marcha donc avec les romantiques, parce que ceux-ci l'élurent pour chef. Ce n'est pas la première fois qu'on voit un général suivre ses soldats! Mais il comprit très vite que le Romantisme ne pouvait, ne devait être qu'une école de transition, créée pour que tout homme de génie ou de talent pût aisément exercer ses facultés intellectuelles dans le sens que la nature lui indiquerait. Car la doctrine romantique est révolutionnaire et *négative* : aussi bien fallait-il qu'elle triomphât *provisoirement.*

Ayant donc adopté la formule romantique et l'ayant faite sienne, Hugo l'appliqua, la cultiva, la respecta tant qu'elle lui fut profitable, c'est-à-dire tant qu'elle conserva la faveur d'une partie du public, tant qu'elle suscita des querelles bruyantes et d'utiles conflits. Selon cette formule, il composa : 1° des drames *en vers*, qui le mirent hors de pair; ce sont ceux que nous étudions dans le présent volume; 2° des drames *en prose*, par lesquels il adaptait la thèse romantique aux traditions du vieux mélodrame, toujours chéri de la foule.

Il n'entre point dans notre sujet de nous étendre sur ce que fut le drame romantique : la question ne fut que trop abondamment traitée. Rappelons seulement que les principes constitutifs de cette forme dramatique sont les suivants :

1° Introduction, sous le nom de *grotesque,* de l'élément comique dans le théâtre sérieux. Comme conséquence, suppression des règles étroites et surannées, affranchissement de la langue, asservie au préjugé nobiliaire, mélange des styles.

2° Choix d'un sujet *historique*, de telle sorte que la fable offerte au public devienne un prétexte à ressusciter les mœurs, les costumes, les idées et les passions de toute une époque, de tout un pays.

3° La *psychologie* des personnages se trouve, du même coup, restreinte, au point d'être réduite à un minimum. Plus de nuances. Des caractères schématiques, brusquement opposés, et des actes violents (parfois insuffisamment expliqués).

4° A propos d'une époque historique donnée, l'auteur développe une *thèse*, organise les péripéties de l'action théâtrale de façon à conclure *pour* ou *contre*, et, par là, à instruire le spectateur. C'est l'immixtion de la satire sociale dans le drame.

Ces éléments, on les rencontrera au fond de tous les drames romantiques de Victor Hugo. Nous montrerons, en passant, par quels procédés il y

mêle, fût-ce artificiellement, le grotesque; comment il se documente, de seconde main à l'ordinaire, pour la partie historique; comment ses personnages, faute d'une étude intime assez fouillée, agissent trop fréquemment à l'instar des marionnettes; enfin, quelles thèses le séduisent de préférence et inspirent ses plus magistrales tirades.

*
* *

De cette confusion des genres, un homme médiocre n'eût tiré qu'une pièce unique, qu'il aurait refaite indéfiniment. Mais l'esprit de Victor Hugo, par son étendue et sa complexité, est instable et prompt à l'évolution. Qu'on relise ses préfaces et ses notes. On verra que, selon le sujet qu'il traite, il se fait de son système dramatique une idée très variable. Ce n'est pas lui qui aurait établi, une fois pour toutes, à la manière des dramaturges du XVIIe siècle, une règle tyrannique, et figé, du même coup, la libre inspiration du poète. Tantôt il se prend d'une tendresse raisonnée pour les fous et les bouffons : il cède au plaisir de créer du sublime avec du grotesque (*Le Roi s'amuse*). Une autre fois, la prétention à être vrai l'entraîne à se poser en historien véridique, infaillible (*Marie Tudor*, *Ruy-Blas*, *Angelo*). Dans une curieuse note, datée de 1836, il énumère jusqu'à *trente-six* ouvrages, —

anglais, français, italiens, espagnols, — qu'il aurait dépouillés avant d'écrire *Marie Tudor*. Puis, il ajoute négligemment qu'il en pourrait citer autant pour toutes ses autres œuvres. Il se targue de la même rigueur historique à propos d'*Angelo* et de *Ruy-Blas*. On sait avec quelle aisance MM. Morel-Fatio[1] et Edm. Biré[2] ont fait justice de ces allégations. — Non; Hugo se documentait en s'aidant de vulgaires dictionnaires et d'histoires générales[3]; pour un poète, c'est bien assez. Nul ne songerait à lui en faire un grief, si lui-même ne s'était octroyé un brevet d'exactitude scrupuleuse et méthodique. Le poète n'a que faire, en somme, d'être un érudit : qu'il se contente d'être un voyant, et de faire voir.

En d'autres circonstances, Hugo s'attachera soudainement à la psychologie d'un personnage, ou de plusieurs (*Lucrèce Borgia*, *Marion de Lorme*, etc.). Ce n'est pas là, d'ailleurs, qu'il sera le plus heureux. A cet effet, il choisira, de préférence, un caractère de femme :

> L'univers aboutit à ce monstre charmant[4].

Le tempérament propre de l'auteur reparaît alors. Toute sa vie, il demeura sincèrement épris de la

1. A. Morel-Fatio, *Études sur l'Espagne* (1888), sur les inexactitudes de *Ruy-Blas*.
2. Edm. Biré, *Victor Hugo après 1830*, t. I.
3. Nous en essaierons la preuve sur *Torquemada*.
4. Vers emprunté au recueil intitulé : *Toute la lyre*.

femme. Barbey d'Aurevilly, dans une de ces conversations exubérantes qu'il affectionnait, disait, un jour : « Quel dommage que Hugo soit un aussi grand poète! S'il avait voulu, il fût devenu le plus solide amoureux de son siècle [1] ! » C'est bien lui qui, par la bouche du jeune don Sanche, célébrant l'amour, l'identifie à l'être :

Aimer, c'est vivre [2] !...

Et cette devise, légèrement modifiée, sera la dernière ligne, peut-être, qu'il tracera de sa main tremblante de vieillard :

Aimer, c'est agir [3] !

Il ira jusqu'à passer la revue de ses sentiments personnels d'antan, les plus frais, les plus spontanés, exprimés à l'heure des illusions et des serments éternels. Il démarquera de la sorte les plus ardentes phrases des *Lettres à la Fiancée*; certains vers de ses drames n'en sont que la traduction poétique : « Plus d'une fois, il a jeté sur les lignes juvéniles de l'amoureux la poudre d'or de son lyrisme, et elles se sont changées en vers immortels [4]. »

1. Le vieux Barbey s'exprimait plus crûment. A vrai dire, il ne prisa jamais bien haut le caractère de Victor Hugo, qui lui répondit un jour par ce vers, injuste, mais drôle :

Barbey d'Aurevilly, ce sinistre imbécile! (*Toute la lyre.*)

2. *Torquemada*, V, v.

3. Cf. *Revue hebdomadaire*, numéro du centenaire : *Le dernier autographe de Victor Hugo.*

4. Tristan Legay, *Les Amours de Victor Hugo*, édition de la

Enfin, dans la mise en œuvre d'une thèse paradoxale, Hugo est passé maître. Faut-il ici rappeler les principaux plaidoyers qui encombrent ses drames? La courtisane se réhabilite par l'amour (*Marion de Lorme*). Les rois et les reines sont tous d'affreux spécimens des vices et des faiblesses de l'humanité (*passim*). Par contre, les fous, les bouffons difformes et déshérités cachent, sous une écorce grossière, des cœurs tendres, des instincts sublimes : tels ces laids *Silènes* auxquels Platon comparait Socrate (*Le Roi s'amuse*, etc.). L'ouvrier, le valet donnent des leçons d'honneur et de dévouement au grand seigneur frivole ou corrompu (*Marie Tudor*, *Ruy-Blas*). La femme perdue se rachète par l'amour maternel (*Lucrèce Borgia*). Toutes ces thèses, Hugo, bien loin de les dissimuler, les annonce, les expose, les impose en ses préfaces. Il n'a point le dilettantisme de quelques auteurs, qui estiment que l'idée « de derrière la tête », si tant est que le dramaturge en ait une, doit se déguiser soigneusement, pudiquement, sous la contexture de la pièce [1]. Lui, il l'étale à nu.

Plume, 1901. L'auteur de cette plaquette relève des exemples frappants, qu'il serait oiseux de rapporter ici.

1. Cf., là-dessus, dans le *Journal* (mai 1902), une curieuse interview de M. Henry Bataille, l'auteur des *Masques*. « Il faut qu'une œuvre vaille par elle-même. Les idées, c'est pour nous. L'incompréhension, de la part du public, est un droit ou un souci légitime, qu'on ne doit pas contrarier... » etc. — Le paradoxe est apparent, mais l'idée est intéressante.

*
* *

Victor Hugo appliqua cette formule durant une douzaine d'années, de 1827 à 1839[1]. Mais toute veine s'épuise et toute formule se dessèche. Ainsi, le système dramatique racinien n'était applicable qu'à un petit nombre de sujets. C'est une des raisons pour lesquelles la tragédie classique se vida, peu à peu, de toute réalité, — parce qu'on s'en tenait strictement aux principes posés par Racine, — et tomba finalement dans le discrédit où nous la voyons dès le milieu du XVIIIe siècle[2]. Une mésa-

1. Jules Janin (*Histoire de la littérature dramatique*) a étudié de près *Marion de Lorme* et trouvé d'heureuses expressions pour définir la complexité de ce drame et des pièces analogues : « Il y avait de tout dans ces cinq actes... Tout ce qui fait un poème, et du rire et des larmes, et des pitiés et des terreurs; il y avait le siècle et le paysage, et le costume, avec le mouvement, la vie et la fête, et le supplice, et tout... » — « Ce drame est, tour à tour, une ode, un dithyrambe, une comédie, une tragédie, une préface, et plus d'une fois vous oubliez que ceci est une action dramatique. » — « Comptez donc que, seulement au troisième acte de *Marion de Lorme*, vous avez : une fille de joie, un duel, deux dissertations dramatiques, une mort, une résurrection, une évasion, une troupe de comédiens, une reconnaissance, un lieutenant criminel et une arrestation. » — Ailleurs, à propos de *Ruy-Blas* : « Non seulement M. Victor Hugo est l'inventeur de son drame; il en est aussi l'architecte, il en est le *maître des cérémonies*. » — « Souvent... il a donné des habits à ses héros; il n'a plus le temps de leur donner des passions; il les a armés de pied en cap, et il oublie de les faire agir. » — « M. Victor Hugo n'est jamais si grand politique que lorsqu'il parle en vers..., etc. » — Toutes ces remarques d'un critique aujourd'hui méconnu n'étaient certes pas sans valeur.

2. M. Ferdinand Brunetière a très subtilement analysé les causes de cette décadence, en prenant pour point de départ la définition complète de la tragédie classique.

venture identique échut au drame romantique. Hugo fut trop fin pour ne pas s'en apercevoir vite. A chaque sujet qu'il traite, il se sent ramené, par la force des choses, aux mêmes situations. Les personnages, qui se ressemblent tous, sont réduits à prononcer les mêmes paroles, sous l'influence de passions invariables. Aucun germe neuf de caractères. Combien de fois le poète n'a-t-il pas failli recommencer la *scène des portraits*! Quelle ingéniosité pour refaire partout le même duo d'amour, pour prêter quelque originalité à un personnage déjà vu, pour ne point se répéter dans les couplets, soit politiques, soit historiques! Monologues de Charles-Quint, diatribe de Saint-Vallier, discours de *Ruy-Blas*.... C'était la faute de la formule elle-même! Elle cessa rapidement d'être nouvelle, parce qu'il était malaisé de la renouveler. En même temps, la faveur du parterre et des lettrés revenait, par un juste retour, aux classiques. Le Romantisme, accepté par Hugo comme une transition commode propre à libérer les esprits, menaçait de faire banqueroute. — Si bien qu'un jour, au beau milieu d'un drame[1] où, justement, il rééditait l'acte historique inévitable, où Louis XIV remplaçait Louis XIII, sans le faire oublier, où Mazarin se drapait du « linceul rouge » déjà porté par Richelieu, Victor Hugo se dégoûta brusquement

1. *Les Jumeaux*. Voir la conclusion du chapitre VII.

de son œuvre : il renonça tout net au Romantisme pur.

Il mit de côté, tout d'abord, les accessoires conventionnels : le mélange du grotesque et du sublime, la thèse, la couleur locale, qui servait à situer dans le temps des mannequins stéréotypés. Puis il fit cette réflexion, que le masque dramatique est susceptible de prendre plusieurs expressions différentes. Son tempérament le dirigeait invinciblement vers l'épopée, la poésie lyrique et la satire. Déjà, dans la préface de *Marie Tudor*, il écrivait : « Il y a deux manières de passionner les foules au théâtre : par le *grand* et par le *vrai* ». Ayant suffisamment, à son gré, essayé du vrai, ou de ce qu'il jugeait être tel, il voulut tâter du grand. Vers cette époque, le voyage sur le Rhin lui ouvrit des idées nouvelles. Tout plein de ce qu'il devinait de surhumain derrière ce fantastique décor de burgs en ruines, il composa *Les Burgraves*. C'est l'avènement du *drame épique*. La préface des *Burgraves* n'a pas été assez remarquée. Elle détermine une date dans l'histoire de l'esprit du poète, au même titre que la préface de *Cromwell*. Nous y appuierons en temps et lieu. Le public fut surpris. *Les Burgraves* ne réussirent point, malgré le suffrage des habiles. Alors, Hugo comprit que la foule n'était pas mûre pour accepter cette conception dramatique, qui la déroutait par son étrangeté. Il n'insista pas. C'est le vrai motif pour lequel il délaissa le théâtre. On ne l'a pas dit assez positivement.

Mais il n'abandonna point le drame épique; et, selon cette manière très personnelle, il composera plus tard *Torquemada*, dont mainte page atteint au sublime de la *Légende des Siècles*.

Parallèlement, Hugo donnera libre carrière à sa fantaisie, imaginant une sorte de comédie *lyrique* et parfois *satirique*, qui n'a plus rien de romantique, et que certains Parnassiens, comme Théodore de Banville, créeront, eux aussi, de leur côté. Et nous aurons *Margarita*, *Esca*, ces délicieuses *trouvailles*, avec les piécettes du *Théâtre en liberté*, où la verve lyrique et satirique du poète s'épanche à loisir sur toutes sortes de sujets [1].

*
* *

Cette rapide revue de l'évolution qui s'opéra dans la production dramatique de Victor Hugo servira, je pense, à justifier le plan de notre ouvrage. En une première série, nous étudierons *les drames en vers de l'époque et de la formule romantiques*. Au cours d'un second volume, nous parcourrons *les*

1. De nos jours, le public est devenu plus éclectique, plus entraîné aussi aux formes épique et lyrique du drame. On a pu mettre en scène, non sans succès, à l'Odéon, *L'Épée* et *La Grand'mère*. On a même joué, en matinée-conférence, *Sur la lisière d'un bois*. Mais qui nous donnera *Margarita* et *Esca*? M. Le Bargy voulait, dit-on, qu'on les montât pour le centenaire. Réflexion faite, on préféra *Les Burgraves*, qui prirent — tous les connaisseurs l'avaient prévu — une belle revanche de leur échec de 1843.

drames en prose, — également romantiques, — *le drame épique* et *le théâtre lyrique*, qui sont de dates postérieures et d'inspirations essentiellement différentes [1].

1. Nous renvoyons à la *petite* édition *ne varietur*, parce que, postérieure à la grande, elle contient des variantes et des notes qui ne figurent pas dans celle-ci.

CHAPITRE I

LA PRÉFACE DE CROMWELL. — CROMWELL

« La tendance naturelle du siècle,
« c'est la tragédie historique. »
(Mme de Staël, *De l'Allemagne*,
IIe partie, chap. xv.)

Le premier essai dramatique de Victor Hugo fut cette énorme pièce de *Cromwell* [1], colossale par son volume matériel, mince d'invention et d'action, sinon de figuration, régulière de plan, et d'où ne se dégagent nullement la puissante originalité, le dédain du convenu, la hardiesse de conception et de construction que le lecteur, intrigué, augurerait du manifeste littéraire placé en vedette de l'œuvre. La critique contemporaine [2], juste au fond, mais peut-être un peu

1. Mémento bibliographique : Ern. Dupuy, *Victor Hugo, l'homme et le poète*, p. 135; *L'inspiration dramatique* (Paris, Lecène et Oudin, 1890, in-12). — *Victor Hugo raconté...* (1822-1841; Hetzel et Quantin, in-12); chap. xlvi, p. 73. — Maurice Souriau, *La Préface de Cromwell de Victor Hugo, Introduction, texte et notes* (Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, ancienne librairie Lecène et Oudin, 1897, in-12). — *Victor Hugo* (leçons faites à l'École normale supérieure sous la direction de M. Brunetière, t. II, chap. xiii, p. 96 et suiv.; Paris, Hachette, 1902, in-12). — Sainte-Beuve ne parle pas de *Cromwell*.

2. Voir les plus récents articles de MM. Ferdinand Brunetière et René Doumic (*Revue des Deux Mondes*, années 1901 et 1902), dont nous résumons ici les jugements.

trop sévère de ton quand elle passe au crible le théâtre du grand poète, s'est plu à constater que le drame romantique, malgré le fracas des préfaces, la pompe des promesses, le faste des réclames, le choc des conflits, devait vite se résoudre dans le néant, étouffé entre la tragédie classique, cette vieille morte que de vaines tentatives s'efforcent de galvaniser, et le mélodrame, qui déjà jouit d'une faveur populaire que l'avenir accroîtra sans cesse. Entre ces deux genres, il avait oscillé sans trouver sa formule définitive. *Cromwell* (nous l'allons montrer tout à l'heure) est bien, à mille égards, une *tragédie*, dans la plus précise acception du terme : l'exposé, sur les planches, d'une *crise morale*, les perplexités d'une âme à la fois ambitieuse et timorée. Plus tard, c'est vers le mélodrame que penchera le drame, au point même d'y tomber. Et que cette évolution sera prompte ! *Cromwell* date de la fin de 1827; *Les Burgraves* sont sifflés en 1843. Pendant un laps de seize années à peine, Hugo va donc écrire pour la scène avec conviction, avec persévérance. Après quoi, — phénomène presque extraordinaire, — il s'en dégoûte. Le chef d'école soudain se désintéresse de la création dramatique. Ses adieux au théâtre seront sans retour. Au cours de quarante-deux ans de production ininterrompue, il ne se souciera point d'en tâter encore ; ou sa dramaturgie sera purement « livresque », si je puis dire (*Torquemada*, *Théâtre en liberté*). On dirait que la sujétion aux principes qu'il s'est fixés lui-même l'incommode, ou que la déception née d'un succès trop contesté le paralyse et l'humilie.

Au point de vue de la genèse des idées, la *Préface*, ce morceau capital dans l'histoire du Romantisme, serait particulièrement curieuse à méditer si nous

possédions par devers nous autre chose qu'une copie autographe transcrite pour l'imprimeur[1]. Telle qu'elle subsiste pourtant, avec ses suprêmes retouches et — s'il faut risquer l'hypothèse — avec les traces de certaines collaborations qu'elle laisse deviner, la *Préface* exerça la pénétration d'un érudit délicat, M. Maurice Souriau, lequel, en vue de besoins scolaires[2], en a livré, voici cinq ans, une édition assez complète, munie des principales variantes et pourvue d'un abondant commentaire, plus littéraire que philologique. Notre travail sera donc, quant au préambule, singulièrement facilité, puisque nous nous bornerons à renvoyer le lecteur à ce livre de 328 pages (la Préface manuscrite n'en compte que trente-cinq), capable de donner un aperçu des dimensions redoutables qu'atteindrait une édition critique de l'œuvre complète de Victor Hugo. Il y aurait de quoi garnir une bibliothèque, et non des plus petites ! — Dans la Préface autographe, on ne relève pas beaucoup de passages bâtonnés. M. Souriau se contente, en général, de publier le texte arrêté décidément par Hugo, omettant de signaler les substitutions de mots qui lui semblent insignifiantes. J'ai dit que son commentaire, nourri de rapprochements ingénieux et utiles, affecte

1. Même remarque s'applique au corps de la pièce, ainsi qu'en font foi plusieurs noms d'ouvriers typographes (*Benoist*, *Hippolyte*, etc.) griffonnés dans les marges. — Dans la première période de sa carrière littéraire, Hugo envoyait directement aux typographes sa copie autographe. Plus tard, les beaux manuscrits dont il était si fier n'allaient pas à l'imprimerie, où ils eussent été froissés et salis. C'était sur les transcriptions exécutées par des scribes ou par des amis du poète que l'on imprimait ses œuvres.

2. La *Préface de Cromwell* avait été (non sans quelque témérité, pensons-nous) inscrite au programme des classes supérieures de ce qu'on nommait alors « l'enseignement moderne ».

un caractère avant tout littéraire. On pourrait désirer une investigation grammaticale du texte poussée plus profondément. Il note de loin en loin (cf. p. 186, note 1) les corrections, sans s'astreindre à des constatations trop vétilleuses, car il craint de rebuter son monde [1]. Le scrupule est respectable, au total; il serait mesquin de lui chercher chicane là-dessus.

Pour le drame lui-même, en dépit de sa longueur démesurée, la collation du manuscrit est aisée entre toutes, car l'écriture, fine et ronde, est très nette, peu de termes relativement ont été changés, et les leçons primitives sont, presque partout, fort lisibles sous la rature ou sous la correction interlinéaire qui les surmonte, sans rature. Mais, en revanche, l'intérêt de l'examen est amoindri par la rareté de ces remaniements de scènes (amplifications ou suppressions) qui permettent, en d'autres œuvres, de reconstituer à coup sûr et le travail de composition initiale et l'amendement graduel. Nous serons donc réduits, sauf pour les scènes suivantes, qui renferment des additions marginales (acte I, sc. v et IX; acte II, sc. v et XIII; acte III, sc. I, II et XVII; acte V, sc. IV et VII), à n'indiquer, en somme, à peu d'exceptions près, que de menues retouches de détail, dont plusieurs ne laissent pas d'être assez piquantes. Certains feuillets, au surplus, comme le fol. 195, n'ont pas une rature et offrent l'aspect d'une copie absolument nette.

On sait que la pièce ne fut jamais jouée. Elle est injouable, à cause de ses proportions (75 scènes, longues pour la plupart; plus de six mille vers). Elle dure-

1. Parmi les feuillets les plus remaniés, citons le fol. 9, le fol. 12, et surtout les fol. 14 (additions marginales nombreuses : « C'est une étude curieuse que de suivre... jusqu'à Rabelais en France », etc.) et 18.

rait cinq ou six heures d'horloge. Il paraît que M. Meurice eut un instant l'idée, à l'occasion du centenaire, d'adapter *Cromwell* pour la scène de l'Odéon, en le raccourcissant, bien entendu, dans une mesure considérable. Il se serait servi d'indications recueillies de la bouche même de Victor Hugo. Il se ravisa; il y renonça, par crainte probablement de distraire ou de morceler l'attention du public, qu'il valait mieux concentrer sur la réhabilitation des *Burgraves*, représentés à la Comédie-Française. Ne regrettons rien. Malgré le fracas de son préambule, *Cromwell*, tout imprégné de réminiscences classiques et de conventions traditionnelles, *Cromwell*, mélange de procédés cornéliens, raciniens et shakespeariens (monologue et songe d'Olivier, scène de conjuration, voix de la foule, ressouvenirs, — volontaires ou inconscients, — tantôt de *Cinna*, et tantôt de *Macbeth* ou de *Jules César*), *Cromwell*, enfin, avec son héros principal, type de protagoniste hypocrite et retors, d'ambitieux froid et raffiné, avec ses multiples personnages, ses costumes variés et sa somptueuse figuration, digne d'un finale d'opéra [1], est surtout curieux à lire comme étude de *crise morale* encadrée d'un opulent décor réaliste. *A lire*, insistons-nous ; car l'action même y fait vraiment défaut, sinon l'agitation; et ce dialogue au style brillant ou solennel, malicieux ou doctement alambiqué, est plus agréable à savourer dans un bon fauteuil auprès du foyer qu'en une stalle étroite de salle de spectacle. C'est du théâtre, sinon impossible, — rien n'est impossible aux auteurs dramatiques! — du moins extrêmement difficile à soumettre aux feux de

1. Le mot est de M. Ern. Dupuy (*op. laud.*, p. 142), dont le court chapitre — dix pages au plus — porte sur l'œuvre une excellente et saine appréciation.

la rampe, fût-ce au prix de forts sacrifices, de coupures hardies. Et puis, quelle mémoire d'acteur n'y trébucherait, incapable d'emmagasiner d'aussi formidables tirades? Demandez à MM. Albert Lambert père et Mounet-Sully si leur souffleur, essoufflé, ne succomberait pas à la tâche!

Description extérieure du manuscrit : cote, aspect général, format, dimensions, écriture, orthographe. — Le manuscrit de *Cromwell* (n° 14 de la collection incomplète déposée à la Bibliothèque nationale) se présente sous l'aspect d'un fort volume grand in-4° de 224 feuillets, plus les feuillets 37 *bis*, 192 *bis*. Le feuillet 35 est mutilé. Les feuillets 22, 44, 65, 86, 110, 132, 153, 175, 196 sont blancs. Date du dépôt : 19 octobre 1892. Don n° 3017. Sous le titre CROMWELL, DRAME, transcrit en gros caractères, on lit la note suivante : « J'ai commencé CROMWELL le 6 août 1826, deux mois avant la naissance de Charles [1]. Il y a eu des interruptions et de (*sic*) reprises, indiquées à leurs dates dans le manuscrit. — J'ai écrit la préface en octobre 1827. » Dédicace : « A MON PÈRE, *mort le 29 janvier 1828* » (Cette date a disparu de l'édi- qui porte, par contre, la date *1827*, absente du manuscrit). Le complément de la dédicace, « Que le livre lui soit dédié, comme l'auteur lui est dévoué [2] », est retranché par une rature accompagnée de cet ordre : « Oter ces deux lignes dans les réimpressions ».

1. Son fils aîné. — On sait que V. Hugo aime à consigner ces souvenirs personnels dans les marges de ses écrits (voir nos *Papiers d'autrefois*, p. 9 et 10).

2. Le manuscrit, sans correction, porte : « lui *fut* dévoué », et non : « lui est dévoué ».

Sur la première page de la *Préface* (fol. 5) apparaît le timbre ordinaire : « Inventaire de la succession de Victor Hugo; 101e cote, 1re pièce, Me Gatine, notaire ». Ce morceau [1], qui compte une cinquantaine de pages dans les éditions, couvre d'une écriture menue et très serrée, mais fort lisible (34 à 54 lignes par page, 45 en moyenne), 35 feuillets pleins et quatre lignes du fol. 35 (*verso*). C'est la main de la première manière du poète, la main économe et modeste des débuts, celle des *Orientales* et de *Notre-Dame de Paris*. Le papier est blanc (papier à chandelle), à peine jauni, et solide. La marge est égale au texte. — Sur le fol. 36, réplique du titre : CROMWELL. L'encre s'étale en gros caractères. Dimensions exactes du volume : il mesure 340 à 345 millimètres de hauteur, sur 220 à 222 millimètres de largeur. Les feuillets sont montés sur onglets. Les fol. 37 et 37 *bis* contiennent la longue liste des personnages, dont l'ordre fut un peu modifié dans l'édition. Ainsi, sur le ms., « RICHARD CROMWELL, *fils aîné du Protecteur* », est nommé immédiatement après « OLIVIER CROMWELL, *lord-Protecteur d'Angleterre*, » et « ÉLISABETH BOURCHIER, *Protectrice* », immédiatement avant les quatre filles du Protecteur (y compris lady Francis). Après le nom de Fletwood, lieutenant général, ces mots : « gendre du Protecteur ». Le reste de la liste est conforme à l'édition.

L'écriture est, avons-nous dit, une *mise au net* soignée. Nul vestige du travail de brouillon préalable, hormis quelques notes et citations documentaires

1. Les deux premiers alinéas de la Préface (sept ou huit lignes) manquent au manuscrit, qui commence ainsi : « Ce n'est pas sans quelque hésitation, etc. »

jetées en hâte, en général au verso des feuillets qui enveloppent les divers actes du drame et en portent les titres. Par exemple, le fol. 39 contient des fragments de vers, des textes bibliques : « J'ai immolé des béliers et des victimes grasses sur la pierre de (*illisible*), qui est près de la fontaine de (*illis.*)... Il se fit faire des chariots, prit des gens de cheval et 50 hommes pour courir devant lui... Salomon épousa la fille de Pharaon, etc. » — A noter, comme particularités frappantes de l'écriture : 1° le luxe des points d'exclamation, beaucoup plus nombreux que dans le texte imprimé, ce qui ne choque pas, d'ailleurs, vu la quantité des tours déclamatoires, apostrophes, élans d'indignation, de colère, mouvements de surprise, éclats, anathèmes, rumeurs populaires, dont fourmille la pièce; 2° l'emploi de la majuscule R chaque fois, ou à peu près, que reviennent — et Dieu sait s'ils reviennent fréquemment! — les mots Roi et Royauté. L'abus des majuscules inutiles était, personne ne l'ignore, un travers familier à l'écriture du temps jadis. N'y a-t-il donc là qu'une simple coïncidence, ou faut-il y voir un ferme propos, de la part du poète, d'exprimer ainsi, d'une façon visible et matérielle, le souci dominant, l'espèce de hantise dont est subjuguée l'âme si peu républicaine de Cromwell? Libre au lecteur de conclure à sa fantaisie. Le drame, on s'en souvient, se termine sur le mot de *Roi* (« Quand donc serai-je Roi? »). Le mot *Protecteur* est aussi, le plus souvent, pourvu d'une majuscule. De même, le sobriquet Têtes-Rondes, etc.

L'orthographe est bonne, en général. Pourtant, un censeur méticuleux reprendrait, dans *Cromwell*, plus de graphies vicieuses que dans la plupart des œuvres ultérieures : elles proviennent, en majorité, d'un

moment d'inadvertance; ce sont, tout uniment, des *lapsus calami*. N'y insistons pas pédantesquement [1].

Relevé de quelques leçons et variantes importantes fournies par le texte autographe [2]. — On ne saurait trop répéter à quel point il faut se défier des éditions réputées définitives. Pour un Balzac qui pâlissait sur la correction des épreuves de sa lourde prose, combien ne pourrait-on pas citer d'auteurs qui le prirent de très haut avec cette assommante, mais indispensable corvée, et qui paient, dans la postérité, leur négligence ou leur distraction par des leçons défectueuses, des passages tronqués, absurdement altérés, sottement ou insuffisamment ponctués? Quand il

1. Voici, pour contenter les grammairiens puristes et les adversaires de la tolérance en matière d'orthographe, un court tableau des *cacographies* les plus notables : *V*estminster (acte I, sc. I), *Quelque* soit le vainqueur (I, I), jus*te*-au-corps (I, IX, IV, III; IV, V), *tout* gens du plus bas lieu, verrou*x* (I, V; II, IX, III, XVII), vous embraz*ez* mon âme (*lapsus* évident; acte I, sc. V), va-*t*-en (I, V; IV, VIII), *plutôt* (pour *plus tôt*; I, V et III, XVII), poing*t* (I, V), embarassé (I, IX), kârats (I, IX), héra*ut*, broca*rd* (II, I; IV, VII, et V, I, V, III), alch*y*mie (II, II), embarassent (II, III), gallions (II, V, II, XI, et V, XII), Bab*i*lonien (II, X), Ecbatane*s* (II, X), Balthaza*rd* (II, X), caffard (II, XVI), dilem*nes* (II, XVI), lèze-majesté (II, XVI), Élizabeth (III, I), nu*d* (III, II), Sir*e* (pour *Sir*) (III, II), Danemarck (III, II), H*y*pocrène (III, II), embarasse (III, II), Je sçai (III, II), de rechef (III, III), C'est suffo*qu*ant (III, VI), zig-zag (III, VII), Ha..., ma s*y*rène (III, VII), s*y*bille (III, IX), Yorck (III, XIV), Il ne crain*s* point (III, XV; *lapsus*), Quin*x*ième, imbécille (III, XVII; IV, III; IV, VIII), patriarc*h*ale (III, XVII), cheoir (IV, I, et V, III), contre-bande (IV, III), bierre (IV, IV), ha*i*ne (IV, VIII; cf. son orthog. a*î*le, perpétuelle), ante-christ, *en deux mots*, (V, IV), s'asseoira (V, IV), détèle (V, XII), encore Sire, pour *Sir* (V, XIII), quatre-vingt (*notes*), *Schiller* (*note* X).

2. Pour la collation du manuscrit de *Cromwell*, comme pour toutes les autres, c'est la petite édition *ne varietur* (Hetzel et Quantin, in-12), parfois bien fautive pour une édition définitive, qui a servi de base à nos travaux. Nous avons eu recours aussi, dans des cas douteux, à une édition ancienne (Al. Houssiaux; Paris, 1860, in-8; illustrée).

ouvre un volume, le philologue en éveil, même s'il n'a pas sous la main, pour s'éclairer, la rédaction autographe, doit se méfier des platitudes, des locutions obscures ou vagues qui, presque toujours, signalent une erreur indéniable dans la lecture du texte manuscrit. Depuis quatre ans que je compulse les volumes de la Bibliothèque nationale, je suis frappé de la multitude indécente des lapsus que j'ai relevés ainsi en confrontant l'édition prétendue définitive de V. Hugo, si sujette à caution, avec ces volumes, d'une part, avec des éditions antérieures et d'allures plus modestes, de l'autre. Hâtons-nous d'ajouter que les divergences n'accusent pas invariablement une erreur de la part du prote. L'auteur a pu prendre les dernières décisions et donner son *bon à tirer* sans s'astreindre rigoureusement, — soit paresse, soit oubli, — à y conformer son manuscrit. En conséquence, il faut, pour restituer la vraie pensée d'un écrivain, se tenir sans cesse sur ses gardes et, dans les cas douteux, remonter à la source manuscrite. Il arrivera parfois que celle-ci se trouve en violent désaccord avec l'édition soi-disant définitive. Dans certains cas, il se pourra que cette leçon de l'édition doive être maintenue, la correction étant censée faite sur l'épreuve et non reportée, pour un motif quelconque, sur le manuscrit. Dans d'autres cas, au contraire, surtout quand l'erreur sera facilement explicable par une des causes ordinaires d'inadvertance et de confusion, il sera légitime de l'imputer aussitôt au compositeur ou au prote, et utile de la flétrir, de l'expulser au plus tôt. Ce principe établi, nous nous jugeons autorisés à réunir ici ces leçons ou probablement, ou certainement et visiblement mauvaises, qui, avec une persistance fâcheuse, se sont perpétuées, propagées à tra-

vers les éditions successives, depuis la première, où elles s'étaient glissées. On nous saura gré, supposons-nous, de déblayer ainsi le terrain avant d'entamer l'étude détaillée du drame[1].

Voici donc ces leçons de mauvais acabit :

Acte I, sc. III : « Il se *dresse* et prend un accent emphatique ». Le ms. (sans correction) et les autres éditions donnent la vraie leçon : « Il se *drape*... »

Acte I, sc. IX : « Et peut-être *est celui* que Daniel proclame... ». Les autres éditions reproduisent la leçon exacte du manuscrit : « Et peut-être *est-ce* lui... »

Acte I, sc. X. Le ms. donne, ainsi que les éditions : « Vous ai-je pas toujours servis *de* (et non : *en*) cent façons? »

Même scène (I, X) : « *Riais* tout le premier de la loi somptuaire... » C'est une erreur absurde. Le manuscrit et les autres éditions donnent la leçon qu'il faut, le conditionnel : « Rirais ».

Acte I, sc. XI. Vraie orthographe du ms. (et des autres éditions) : « A *tout* bourgeois... ».

Acte II, sc. II : « ... après une *pose* ». Lisez, avec le manuscrit : « ... après une *pause* ».

Acte II, sc. V : « *Altesse.* — Le marquis grand prévôt veut se rendre ». D'autres éditions donnent, ainsi que le manuscrit : « *Écosse.* — Le marquis, etc. ». C'est visi-

1. L'exécuteur testamentaire de Victor Hugo, M. Paul Meurice, se rend compte mieux que personne des imperfections de l'édition qualifiée de *définitive*, qu'on a eu tort de répandre dans le public sans l'avoir étayée sur une consciencieuse revision des œuvres du poète. On prête, d'ailleurs, à M. Meurice l'intention de la faire reviser. Combien ne gagnerait-elle pas à être soulagée de certaines leçons ineptes, comme *au fond des nuits* pour *au front des nuits* (voir plus loin), qui se sont installées à demeure dans le texte imprimé, depuis les plus vieilles éditions jusqu'à nos jours!

blement le texte authentique ; on le voit bien par le symétrie des autres rubriques énumérées par Thurloë : « *Flandre*,... *Londres*...) »

Même scène (II, v) : « Nous avons *extirpé* vieillards, enfants et femmes ». Cette leçon se trouve également dans d'autres éditions. Or, le verbe *extirper*, appliqué à des personnes[1], me semble ici absolument impropre et détestable. Je propose, en conséquence, de lui substituer le verbe *massacrer*, lequel est l'unique leçon offerte par le ms. : « Nous avons *massacré* vieillards, etc. ». L'expression devient alors tout à fait simple et correcte, et le sens parfaitement clair.

Acte II, sc. x. La petite édition *ne varietur* imprime un vers de *treize* pieds; vulgaire faute d'impression; mais la bourde n'en est pas moins regrettable : « Surtout ne *m*'interromps pas! — Tous ces airs-là, mon cher.... » Lisez : « Surtout, n'interromps pas! etc. »

Acte II, sc. xi. L'édition *ne varietur* orthographie « je *crois* », rimant avec « un roi ». Le ms. et d'autres éditions orthographient bien : « je *croi* ».

Acte II, sc. xiii. Le ms. et certaines éditions portent : « Ordonnons *les* (et non *des*, de l'édit. *ne varietur*) enquêtes ». Et, plus loin (*même scène*) : « *Je porte votre paye* (ms. : *paie*), *Willis*, à deux cents livres ». Dans l'édition *ne varietur*, le vers a pris cette autre forme, moins mordante : « Vos appointements sont portés à deux cents livres ». Nous préférons la leçon du manuscrit pour le sens. Mais le vers est faux. De là, sans doute, la correction ultérieure (*paye* vaut deux syllabes). L'édition, ornée de vignettes, publiée chez Alexandre Houssiaux (Paris, 1860, in-8),

1. On dit *extirper une dent*, *extirper des abus* (= arracher détruire entièrement), mais non, que je sache, *extirper des gens* !

reproduit la leçon du ms. Après ce vers, le ms. porte la mention, supprimée : « *Willis s'incline* ».

Acte II, sc. XIV. La petite édition *ne varietur* supprime purement et simplement le vers « Et ces chausses de drap qui t'écorchent la peau ! » Les autres éditions, bien entendu, le donnent.

Acte II, sc. XV. Dans la rêverie de Cromwell, deux bien sottes erreurs : « Quel sceptre, heureux soldat*s* (pour : *soldat*), sous ton poids ne se rompt? », et : « Ton règne compterait parmi *les* (pour : *tes*) aventures ! — »

Même scène. Une grave erreur de ponctuation; il faut une virgule, non un point, après ces mots : « Un saint considérable ».

Même scène. Il faut rétablir la vraie leçon du manuscrit, évidemment mal lu à l'imprimerie : « Par ses beaux cheveux longs Absalon fut *perdu* ! » (et non : *pendu*, que donne à tort l'édition *ne varietur*, comme les autres).

Acte III, sc. II. Les leçons exactes du manuscrit sont : « *Tout m'échappe.* — Du moins, je tiens bien la couronne ! » « Tout va mal. — Ai-je pas, messieurs, dit qu'on *s'amuse*? » Plusieurs éditions les ont reproduites. Il faut condamner, là encore, le texte de la petite édition *ne varietur* : « Tous m'échappent... », et : « Ai-je pas, messieurs, dit qu'on m'amuse? »

Acte III, sc. III. «... Et, pour accroître encor votre état personnel.... » Telle est la leçon consacrée par les éditions. Mais le manuscrit, sans correction, porte : « votre *éclat* personnel »; et cette leçon est peut-être préférable, parce que plus simple.

Acte III, sc. VIII. Erreur de ponctuation de la petite édition *ne varietur*. Il faut *un point* après : « mon père », *une virgule* après : « Mylord ».

Acte III, sc. IX : « Se mordant *ses* lèvres... » Sur le ms. : *les*. Locution plus correcte.

Acte III, sc. XIII : « Je veux les prendre eux-mêmes aux rets qu'ils m'ont tendus ». Vers faux (13 pieds); faute d'impression de la petite édition *ne varietur*. Il faut lire *eux-même*, qui, d'ailleurs, grammaticalement parlant, est incorrect.

Acte III, sc. XVII. Le manuscrit donne : « *Les* êtres (et non : « *Des* êtres... »), dont la chaîne embrasse la nature... » C'est évidemment le texte légitime, et le seul correct.

Même scène; ridicule faute d'impression de l'édition définitive, altérant, de façon à en faire une platitude, un vers admirable : « au *fond* des nuits ». C'est une erreur grave à chasser. La vraie leçon, la seule admissible sans conteste, fournie par le ms., est celle-ci :

Et savoir quels soleils sont les lettres de feu
Dont brille au *front* des nuits la tiare de Dieu!

Même scène. « Serais-je roi? » telle est la leçon de la petite édition *ne varietur*. Ce conditionnel est évidemment une faute d'impression, une *coquille*. Le futur s'impose, de par le sens : « Serai-je roi? »

Acte IV, sc. IV. La vraie ponctuation est :

... Par huit fous, qui n'ont pas, entre eux tous, deux cervelles.

L'édition *ne varietur* met, bien à tort, la virgule après *entre eux*.

Même acte IV, sc. VII. Le manuscrit, sans correction, donne[1] : « ... Et régné par la haine, et l'*erreur*, et l'effroi... » Ce doit bien être la vraie leçon, quoique l'édition *ne varietur* (petit in-12) imprime : «... Et régné par la haine, et l'horreur, et l'effroi ». Qui ne

1. Il s'agit de la domination arbitraire et despotique d'Olivier Cromwell. C'est Lord Ormond qui parle.

voit que le vocable *horreur* fait pléonasme avec *effroi*? La confusion, au surplus, s'explique aisément par la ressemblance homonymique des deux mots, identiques, à deux lettres près.

Même acte, scène VIII. Il faut un point d'*exclamation*, non d'*interrogation* (édit. *ne varietur*) au bout du vers : « Donnons l'enfer au diable, et rions à son nez! »

Il faut lire, avec le ms. (sans correction) : « Il s'approche d'Ormond, *qui* le regarde fièrement ». La petite édition *ne varietur* méconnaît, en imprimant « .... et le regarde fièrement », la leçon authentique, exigée d'ailleurs par ce vers de l'aparté de Cromwell : « Ormond seul ose encor me regarder en face ».

Acte V, sc. I. Effroyable coquille de la petite édition *ne varietur* :

> Salomon l'étaya, d'espaces en espaces,
> De *plateaux* à cinq pans,... etc.

Il faut, manifestement : «... De poteaux à cinq pans » (leçon du ms.). *Plateaux* n'offre aucun sens.

Acte V, sc. IV. Édit. *ne varietur* : « Au fait, à quoi pensé-je? » Il faut adopter la vraie leçon du ms., l'imparfait : « A quoi *pensais-je*? »

Ibid. La petite édition *ne varietur* donne la leçon : « Vous avez seul un poste... » — L'interversion que porte le manuscrit fournit une leçon bien préférable : « Vous *seul avez* un poste à bien porter le coup ».

Ibid. Dans la prière de Garland : « O Dieu, qui fis l'atome et le Léviathan! » les points d'exclamation, nécessaires ici et multipliés sur le manuscrit, ont été supprimés à tort dans l'édition.

Acte V, sc. V : « Voici ce que l'esprit m'inspirait de vous dire ». La majuscule, omise dans l'édition, est

indispensable ici pour éviter une équivoque, un contresens. Lisez donc : « Voici ce que l'Esprit... »

Acte V, sc. VII. Faute grave de ponctuation, dans l'édition *ne varietur*. Il faut ponctuer ainsi :

> Il attend, et les laisse en paix se déchirer,
> Content que le vaincu lui reste à dévorer.

Acte V, sc. X. Gramadoch dit au champion d'Angleterre, selon le ms. : « En garde, *capitan*! » Notre édition donne : « capitaine! » La leçon ironique du ms. nous semble incontestablement préférable.

Acte V, sc. XI. Lisez, avec le ms. : « ... Une tuile des toits, pas un pavé *des* rues (et non : « de rues ») ».

La petite édition *ne varietur* porte cette faute d'impression : « Tu dis cela d'un ton qui voudrait qu'on t'assomme ». Le ms. fournit la vraie leçon : « ... qui *vaudrait* qu'on t'assomme ».

Acte V, sc. XII. Faute d'impression idiote de l'édition *ne varietur* :

> Il roule lourdement, ce grand char où nous sommes,
> Que les événements traînent, tout *chargés* d'hommes...

Il est clair qu'il faut *chargé*, se rapportant au mot *char*.

Ibid. Ponctuation du ms. (dans l'édit., la virgule est après « marche ») :

> La foi marche à grands pas, envahissant les villes.

Ibid. Autre erreur de ponctuation de notre édition ; il faut, après *loyale*, une virgule, non un point d'exclamation :

> Cette pourpre est au peuple, et, d'une âme loyale,
> Je la tiens de lui. —

ACTE PREMIER [1] (*Les conjurés et la taverne* [2]). — Il renferme un peu moins d'un millier de vers; commencé le 6 août 1826, il fut achevé le 24.

Scène I. — Dans la mention initiale, le ms. (sans correction) porte *rue* au lieu de *place*. Après : « habits (*sic*) de drap noir », le ms. ajoute ces mots, non biffés : *calotte de soie noire* (il s'agit du costume de Lord Ormond). En revanche, les mots *haut-de-chausses de serge noire* sont absents du ms., et les *grandes bottes* ont été annexées dans l'interligne, comme *bottines* dans le texte. Le premier vers donne (sans correction) la date : « vingt-cinq juin mil six cent *soixante-sept* » (au lieu de *cinquante-sept*). Premier jet, biffé : « *Tout près du pont de Londre*, à l'angle des deux rues ». Les indications scéniques : « *Il regarde autour de lui.... Il reporte les yeux sur la lettre* » manquent au ms. La citation tirée des *Mémoires de Charles II sur sa fuite de Worcester* (« Tous deux, en effet [le Roi et Lord Wilmot], etc. »), citation accrochée au vers : « Avait, pour fuir Cromwell, etc. », est un renvoi marginal qui figure, ainsi que les autres renvois analogues, dans les notes imprimées au bout de l'édition *ne varietur*. Nous les négligerons. Les mentions : « *se levant* » et : « *l'examinant d'un air dédaigneux de la tête aux pieds* » sont absentes du ms. : nous constatons ici l'inverse de ce qu'on remarque en d'autres drames, *Le Roi s'amuse*, par exemple, où le ms. montre des indi-

1. *Cromwell* n'ayant pas été écrit en vue de la scène, on n'y trouvera aucun de ces dessins schématiques, de ces croquis de décor qui abondent dans les autres drames.

On notera que très souvent, dans les cas de correction interlinéaire, Hugo a laissé subsister le premier jet, *non raturé*. Ses amendements ultérieurs auront plus de hardiesse.

2. Dans le manuscrit autographe, chaque titre d'acte est ainsi accru d'un sous-titre.

cations supprimées ensuite dans l'édition. Partout le mot *mylord* est écrit à l'anglaise, avec un *y*. Sur le ms. : *Il l'embrasse* (au lieu de : « Il lui prend les mains avec affection »). Les quatre vers suivants (« — Toi dans Londre! etc.) sont dans la marge. Le ms. porte, sans correction : « ... Où Cromwell triomphant *monte au pouvoir* suprême ! » Le vers suivant est une correction interlinéaire. Premier jet : « *Si le Lord-Protecteur venait à le* savoir... » Dans l'interligne : « ... vous *êtes à* genoux,... si *brave en* nos combats ! » Sur le ms., sans rature : LORD BROGHILL, *choqué*. Premier jet, biffé : « Ah ! — *proscrit*, je vous plains ;... » Après ces vers : « A l'heure où Vestminster (*sic*) S'ouvrira pour ce Roi, que va sacrer l'enfer,... » Hugo, par erreur, avait écrit un distique sur rimes masculines. Le premier vers, dont la majeure partie est illisible sous l'épaisse rature, se terminait par *sceptre usurpé*. Le second était celui-ci : « De vingt coups de poignard il tombera frappé ! » « Mouvant mur de fer » est une correction interlinéaire. Premier jet, non biffé, dans le texte : « *Ce mur d'airain mobile* ». Les mots : « rouges cuirassiers » ne sont pas raturés, mais surmontés de cette correction projetée dans l'interligne : « *vieux arquebusiers* ». Premiers jets, barrés : « *De* remplacer Cromwell il *garde l'espérance...* » et : « ... est d'un *effet* certain ». Le ms. porte : « Sedley, Jenkins, *Slingsby...* » Premier jet, non barré : « *Carr*, *vieil indépendant*, *Barebone*, Harrison ». « Tient enfermés » est dans l'interligne ; premier jet, non biffé : « Cromwell *a fait jeter* ». Au-dessus de : « ... va te confondre », cette correction interlinéaire, rejetée : « *peut te répondre.* » Le vers suivant est une correction interlinéaire, remplaçant cette première rédaction, raturée : « *Parmi tant de partis, tous de noms* différents). » Orth. du ms. : *Barkstead*.

Premier jet, biffé : « ... pour *le Stuart*, dans les guerres civiles, etc. » Lapsus du ms. : « De soldat des *Stuart*... » Les deux vers : « Laisse à son triste sort... et sois mon juge » furent rajoutés en marge. Hugo, par inadvertance, avait écrit dans le texte quatre rimes masculines consécutives. Premiers jets, barrés : « J'étais venu *lever dans Londre* un régiment.... Ma vie était *entre ses mains.* » « Cromwell m'a fait membre de sa pairie » remplace, dans l'interligne, cette leçon, rayée : « il m'a fait lord de la trésorerie » ; et « lord de sa haute cour » remplace le premier jet, biffé : « membre de l'autre chambre ». « Quelque *amour qui me lie à...* » est une correction interlinéaire substituée au premier jet, d'ailleurs non barré : « Quelque (*sic*) *soit mon amour pour* sa noble maison... » Ms., sans correction : « *Va, Broghill, viens briser* le joug, etc. » Projet abandonné de correction : « ... pour ton *dessein* secret ». « Triomphe » a remplacé *victoire.* La mention : « *fièrement* » manque au ms., ainsi que : « *lui tendant la main.* » Ms., sans correction : « J'ai reçu *les* leçons [1].... J'ai vu Dunbar, *Armagh...* » — « *Des seuls bras qui pouvaient sur la terre...* » est une correction interlinéaire. Premier jet, barré :

Ces luttes des *seigneurs* (?), *les seuls qui sur la terre*
Pouvaient perdre ou *sauver* le trône d'Angleterre...

— Premier jet : « Souviens-toi, *cher Broghill*, que nous avons tous deux *Rougi*, etc. » La mention : « *Il écrit quelques mots*, etc. » fut rajoutée dans l'interligne. Les mots : « *repoussant le papier* » manquent au ms.

— En face du vers : « Rien n'échappe à Cromwell, etc. », sur le fol. 43, au haut, à gauche, on lit cette note :

1. L'édition Al. Houssiaux (1860) donne bien « J'ai reçu *les* leçons ». Elle est plus correcte que l'édition *ne varietur*.

« Ces feuillets du manuscrit de 1826 ayant été perdus, je me suis décidé à les récrire pour ne pas décompléter le manuscrit. 5 juillet 1862 (de B*bis* à C*sexter*, numérotage à l'encre rouge). Hugo a recopié ainsi sur l'imprimé jusqu'au fol. 51 (scène quatrième), précisément jusqu'au vers :

M'entretint, m'honora d'un ordre à vous remettre.

La mention *seul*, que donne l'édition *ne varietur* avant la dernière réplique de Lord Ormond (adressée à Lord Broghill), constitue une erreur flagrante ; il faut *blessé*, que donnent le ms. sans correction et les autres éditions. Décidément, on ne saurait trop le répéter : l'édition définitive est pleine de fautes manifestes, grossières. On dit qu'elle fut exécutée sous les yeux de Victor Hugo ; mais il a dû s'en occuper très indolemment, ou mieux, s'en rapporter totalement à ses amis sur ce dernier et si important tirage pour lequel on a trop négligemment consulté les textes originaux. Il faudrait maintenant, de toute nécessité, l'amender par une recension nouvelle, une revision très sérieuse, faite à l'aide des papiers autographes.

Scène II [1]. — La fin de la mention qui précède les couplets fredonnés dans la coulisse par la voix de Lord Rochester est ainsi libellée, sans correction : « ... chanter sur un air gai *des paroles qui deviennent peu à peu distinctes*. LA VOIX, *chantant* : » — Le ms. porte : « Ma rapière pour l'époux.... Roulant sa *dure* [2] prunelle.... On frappe *encore* plus fort. »

1. Victor Hugo ignore, en général, l'usage des chiffres romains. Il écrit, en toutes lettres : *Scène deuxième, troisième,... quatorzième*, etc.

2. Les éditions donnent : « Ma rapière *est* pour l'époux... » et « *sombre* prunelle ».

Scène III. — Le ms. porte : «... sous un manteau *de* puritain... » et, après le vers : « Un page... *et cætera?* » le mot *Traderidera.* — L'hémistiche : « Trouve-t-on dans *Macbeth...* » est une correction interlinéaire. Le premier jet était, croyons-nous : « *Lit-on dans Richard trois....* » — La mention : « *riant* » manque au ms. avant : « Lui! cette austérité, etc. » — Le manuscrit donne, sans correction : « Avec cette *devise* : *Aut nunquam, aut semper* ». — Hugo orthographie presque toujours : *Ha! Hé!* (et non : Ah! Eh!).

Scène IV. — Le vieux manuscrit reprend au vers : « M'entretint, m'honora... », écrit deux fois. La mention : « *bas à Rochester* » (avant : « Drôle! je n'entends pas... ») a remplacé la mention : « *à part* ». — Premier jet, de forme moins raide, moins vive : « Mais ces subtilités, *de tel nom qu'on les* nomme... » — Les mots : « *le reçoit à genoux* » sont rajoutés dans l'interligne. — Le ms. porte : « lisant *à deux voix*, moitié haut, moitié bas. » — Premier jet : « D'ailleurs, *à* Davenant *accordez tout* crédit. » La mention qui suit la lettre du roi Charles fut rajoutée en marge, et les mots : « *avec le même cérémonial* » sont dans l'interligne. — L'hémistiche : « Aveugle, assez bon clerc » est une correction marginale; premier jet, barré : « Bon théologien ». — Le ms., sans correction, donne : « *Quoi!* ce Milton... » — Addition marginale de quatre vers : « D'un docteur puritain... et *du gouffre* (ms. sans correction) d'Endor ». — Sur le ms. : « DAVENANT s'assied à *une* table et écrit un billet *qu'il présente à Rochester* » (ces derniers mots sont barrés). — Premier jet, biffé : « *Que Milton au vieux Noll*, etc. » *Vieux Noll* remplace également *diable* au vers suivant. — Sur le ms. : « De la porte du *mail...* » La mention suivante : « *S'adressant à Ormond* » fut rajoutée

dans l'interligne. Après le vers : « Bon d'avoir pour otage un ennemi vivant », Hugo biffa, pour le reprendre ensuite un peu modifié, le vers : « *Pourtant*, gardons toujours l'appui des Têtes-Rondes ». Les quatre vers suivants (« Et de l'argent?... un généreux crédit ») sont une annexion marginale. — « Un chêne aux racines profondes » a remplacé : *un arbre*. — Noter, dans le premier jet, cet hémistiche, barré : « *Oui, du Parnasse anglais* vous êtes le flambeau » (remplacé par : « Un renard *poignardé*!... »). Le ms., sans correction, porte : «.... Vithers, *Dryden* et Saint-Albans ». — Premier jet de l'aparté d'Ormond (il s'adressait d'abord *à Rochester*) :

«... *Rougissez donc, mylord comte! Entre nous*,

Davenant le poète est bien moins fou que *vous*.

Lord Rochester, vexé, répliquait à Davenant : « Vous ne voulez donc pas *m*'écouter? » Et il disait, *à part* (et non à Ormond; ms., sans correction) : « Des rapsodies! etc. » — « S'il se récuse! » a remplacé : « s'il refuse! » — Premier jet, barré; à la question de Davenant : « Avant tout, Mylord n'est point fâché? » Rochester répondait : « Vous me poussez à bout. Laissez-moi![1] »

Les mentions : « *se détournant*,... *le repoussant* », manquent au manuscrit. — Premier jet, non barré : « Saint-George! à *tout souffrir* je ne suis pas enclin... » Au vers suivant, *vase* surcharge *verre*. — Le ms., sans correction, donne : « Sa perruque à *canons* (au lieu de *tuyaux*)... » Le terme était impropre, *canons* ne s'ap-

1. L'insistance de Rochester pour lire ses vers et la querelle qui s'ensuit rappellent beaucoup un épisode analogue de la scène de l'orgie, dans *Lucrèce Borgia*.

pliquant qu'aux dentelles et aux rubans dont on s'ornait les genoux, au temps de Louis XIV. — Dans l'interligne : « *n'être qu'un* [vain secours] » — Le ms., sans correction, donne, ainsi que certaines éditions, d'ailleurs : «... et nous fait *du* même âge ». — La plus grande partie du jeu de scène final, à partir des mots : « *leurs grands chapeaux*, etc. », fut rajoutée au texte.

Scène V. — La dernière partie de la mention initiale (à partir des mots : « *et salue les trois cavaliers*, etc. ») est absente du manuscrit, ainsi que les mentions suivantes : « *lui rendant son salut* » et « *s'inclinant* ». — *Comte* (en marge) a remplacé *mylord* dans la réplique d'Ormond à Rochester. — Premier jet, barré : « Quand *le vieux Carr* arrive, *Il est* du saint banquet le moins digne convive ». — *Peste!* est une correction marginale, et *Ces luttes-là* une correction interlinéaire. Premier jet, biffé : « *Les luttes selon Dieu* me sont habituelles ». — « *Bas à Davenant* » est dans l'interligne; premier jet, barré : « *à part.* » — *Continuant* manque au ms. — Premiers jets : « *J'avais* du Parlement.... Pleurant, *car* sous Cromwell *nos lois sont* disparues.... Je *sors*, et *je viens* à votre *table* amie. » — *La malédiction* est une correction interlinéaire (premier jet, barré : *l'abomination*). — *Bas* manque au ms. avant : « *à Davenant,... à lord Rochester.* » — Le ms., sans correction, porte : « Il croit qu'*après* mille ans.... » *Vont être*, dans l'interligne, remplace le premier jet, non barré : *seront*. La mention suivante est libellée ainsi : « Carr, qui a paru *méditer profondément* ». — *On m'oubliait* est dans l'interligne. Premier jet, barré : « *Je fus jeté* dans l'ombre ». — Sur le ms., sans correction : « J'ai tant pleuré, *gémi*, membres du saint troupeau.... » — Premier jet, raturé : « *L'abo-*

mination de la perdition! » A la suite, « *bas à Davenant* » a remplacé : « *à part*[1]. » — *Tudieu!* a remplacé le premier jet (barré) : *Vraiment!* — Le manuscrit donne, sans corrections : « Guidez mes pas dans le *sentier* étroit;.... Les mille ans sont *passés*. » — Après le vers : « Risquons le madrigal, à tort comme à travers! » on lit ces mots, biffés : « *haut à Carr* ». Le bout de dialogue drolatique qui suit (depuis : « D'abord, faisons-le boire » jusqu'à : « Monsieur, c'est un quatrain... ») est une annexion marginale. Nous y noterons, dans le jeu de scène, cette divergence du ms. : « ... Carr se verse à boire *sans façon*. » — Orthographe du ms. :

... j'ai longte*ms* balancé[2]
Entre Griselidis et Parthéno*l*ycé.

Ces deux noms furent substitués, par correction interlinéaire, aux trois noms [Entre] *Argathélidis*, *Parthénie* et *Circé*, que fournissait la rédaction primitive. On n'ignore pas que, presque toujours, Hugo bouleverse et modifie ainsi ses noms propres; son choix se fonde sur des raisons d'harmonie et de sonorité dont il est seul juge. — Le ms. porte : « Fuis! va-t-en (*sic*), Bethsamite, impur Madianite, Amalécite! » Plus loin, il porte (sans correction) : *furieux* (et non : *indigné*). — *L'âme* a surchargé *le cœur*. — Premier jet, barré : «... d'un cœur *simple* et serein ». — La mention : « *s'animant de plus en plus* » est absente

1. On voit que plusieurs apartés ont été ainsi remplacés par des réflexions chuchotées à l'oreille d'un interlocuteur.

2. En lisant ce passage amusant, il est impossible de ne pas songer à la fameuse scène du *Misanthrope* de Molière où Oronte lit, après mille précautions oratoires, son sonnet à Alceste. Encore une réminiscence classique!

du ms. — Le ms. donne : « Ne les courbera *pas* (et non : *point*).... » — Après ce vers : « D'un fils de Zerviah c'est bien là le propos! » on lit cinq vers, biffés par une rature en croix de Saint-André :

Mais comment n'ai-je pas vu plutôt (*sic*) que cet homme
Porte l'habit mondain des enfants de Sodome.
Derrière son oreille, etc. (1er jet, non biffé : *on voit pendre...*)
Non, non, ce ne sont pas des saints ! etc.

Là (sur le fol. 55, au verso) se place une importante addition marginale (depuis : « En ce moment, le manteau de Rochester s'entr'ouvre, etc. » jusqu'à : « Tu t'en désistes! » Dans la mention initiale, *scandalisé* manque au manuscrit, qui donne : « Mais oui, *oui*! » Avant l'exclamation de Lord Ormond (« Fous! »), on lit sur le ms. ces mots, non barrés : « *à part, et regardant à la fois Rochester et Carr.* » — « *Au comble de l'indignation* » a remplacé *furieux*.

Scène VI. — Plusieurs mentions de titres ou de qualités (le colonel, le major général, le corroyeur, le lieutenant général) ont été rajoutées dans la marge ou dans l'interligne, où figurent également ces mots : « *comme processionnellement* ». La fin de la description des costumes (« *longues épées qui soulèvent*, etc. ») est absente du manuscrit. Partout Hugo écrit en toutes lettres : *Le colonel* Joyce. La fin du jeu de scène (« *On doit supposer.... Têtes-Rondes* ») figure, avec quelques faibles changements, dans la marge. La mention : « *Il regarde à la porte* » manque au ms., où l'on remarque l'interversion :

Sedley, — lord Drogheda, — Roseberry, — Clifford.

Scène VII. — Sur le ms., sans corrections : « ... dans un coin *du théâtre*... avec un coup d'œil sévère... »

1er jet, biffé : « ... *avec un coup d'œil sur les* Têtes Rondes ». La mention : « *bas à Roseberry* » est absente du ms., qui donne, sans correction : « ... où *siégeaient* Ormond, Rochester et Davenant », et : «... un garçon de *la* taverne, qui *apporte...* »

Scène VIII. — « Qu'un saint zèle ranime », correction interlinéaire, a remplacé le premier jet, non barré : « armé contre le crime. » — *Qu'* fut rajouté en marge devant : « en exemples d'honneur... », de manière à donner à la phrase un tour exclamatif. — Dans l'interligne, les mots *buvant*, *feutres noirs*, *précieux*. Le premier jet, non barré, était : « Qu'avec leurs *hauts chapeaux* coupés en forme d'ifs Nos saints sont *curieux*!... » — Sur le ms., sans correction, on lit *Harrison*, et non « Plinlimmon ». Et les deux vers suivants sont rangés dans l'ordre inverse : « Le *damné* Barebone [1]...; Carr, qui nous suit... » Ces interversions ne sont point rares. — Tout le portrait de Barebone, esquissé par Davenant parlant bas à sir Richard Willis, fut ultérieurement rajouté; il manque sur le manuscrit. C'est un *béquet*, d'une quinzaine de vers. Après le vers : « Carr, qui nous suit d'un œil de haine et de frayeur », on lit : « Overton, régicide; auprès duquel déclame Le ravisseur du roi, Joyce ».

Scène IX. — Sur le ms., « le *major* général LAMBERT ». La mention : « *longue épée à large garde de cuivre* » manque au ms. — Dans tout le cours de cette

1. Ici se place la note sur les fanatiques qui remplaçaient leurs noms de baptême par quelque sobriquet religieux (voir la petite édition *ne varietur*, au bas de la page 397). Plus loin, au haut de la page 398, note sur Joyce. Le ms. porte : « Le *cornet* (*sic*) Joyce, ci-devant tailleur, *enlève*, assisté de *cinquante* cavaliers, etc. » La date fournie par le ms. est *1647* (et non : 1644). Les derniers mots (« Ce fut le commencement de sa fortune ») sont absents du manuscrit.

scène, l'auteur a écrit, avant les noms des interlocuteurs, leurs titres *in extenso* : « *le général* Lambert, *le major général* Harrison, *le lieutenant général* Ludlow, *le colonel* Joyce ». L'édition les a supprimés partout.

Risquer est dans l'interligne; 1er jet, non biffé : « ... *donner* le grand coup ». — L'indication : « *Une pause* » est absente du ms. L'aparté de Lambert, qui suit (quatre vers), est rajouté en marge (« Allons! c'en est donc fait.... Parlons! » Dans l'indication suivante de jeu de scène, « joyeusement » a remplacé *gaîment*. — Premiers jets : « *Mes chers* amis.... Un homme, *se disant* protecteur... » — Sur le ms., sans correction : « Veut s'arroger *de Roi* le titre héréditaire ». — « Du comté d' » est dans l'interligne; 1er jet, non barré : « *natif de* Huntingdon? » — Le ms., sans correction, porte : « Oui, qu'il meure! (et non : « Meure Olivier Cromwell! ») » et : « LAMBERT, *à part* : Point de maître! » — « Me semble un » est dans l'interligne; 1er jet, non barré : « Notre oppresseur du ciel peut-être est l'instrument ». — Ms., sans correction : « *Puissent* (et non : *Pussent*) de leurs clartés... » Le tour est, d'ailleurs, incorrect. — « *D'entortiller*... » est une correction interlinéaire; 1er jet, non biffé : « *D'assaisonner*... » — On lit en marge la mention : « *Il hésite* » avant : « *D'immoler* (1er jet, biffé : « *De frapper* ») Cromwell? » — Annexion marginale (en marge du fol. 59), depuis la mention : « *Les trois conjurés prennent place parmi les puritains* » jusqu'à l'exclamation : « Meure Olivier Cromwell! » inclusivement. Le ms., sans correction, porte : « Regar*de*, — que d'amis, *Lambert*! » — « Je le sais » est dans l'interligne; 1er jet, barré : « Il l'ignore! » — « Dispersé » a remplacé, dans l'interligne, « *suspendu* par un crime ». — Tout le fragment de dialogue qui s'étend des

paroles de Barebone : « Pour l'Angleterre, amis, etc. » à la question : «... étiez-vous pas tailleur? » (seize vers) manque au manuscrit. Dans la rédaction primitive, le corroyeur Barebone disait, après le vers : « Il faut pour gouverner être soixante-dix! »

Mais dans chaque comté prenons les gens notables.

JOYCE, avec mépris.

Des corroyeurs!

LORD ROSEBERRY, avec force.

Messieurs! — la loi des Douze-Tables, etc.

La mention : « *Il se lève, roule dévotement les yeux*, etc. » est absente du ms., ainsi que, plus loin, les mots : « *Les Têtes-Rondes se détournent avec indignation* ». — Premier jet : « Est-on sûr que *l'intrus* songe à se faire Roi? » — D'après le ms., le général Lambert disait *à part* (et non : « *bas à Overton* ») : « Imbécile pillard! etc. » — En marge, les quatre vers : « Dévoré d'une soif de l'or.... non, mais la volerait (le ms., sans correction, porte : « *mais il* la volerait ») ». Au-dessous des deux derniers vers, en marge et non biffée, cette variante, projet de correction non maintenu : «... Et s'il en avait un (*sceptre*), ne demanderait pas *Combien de nations*? mais combien de kârats ? (*sic*) » — « Un vil » est dans l'interligne; 1er jet, non barré : «... *notre* bouc émissaire ». Les deux vers qui terminent cette réplique de Barebone (« Il veut être... comme Agag! ») sont en marge. Premier jet, rayé :

Et l'insensé veut être, à l'aide de Moab,
Roi comme Salomon; — qu'il le soit comme Achab!

A la suite, le nom de Syndercomb fut rajouté. Auparavant, tout le vers : « Qu'il meure! Il a comblé sa

mesure de crimes » était placé dans la bouche de Lambert. En marge, Hugo spécifie : « Il ne faut pas oublier que les deux groupes peuvent parler chacun de leur (*sic*) côté sans s'entendre l'un l'autre ». — Sur le ms., sans correction : « Il juge, absout, *punit*... » — Dans la réplique suivante de Sir Richard Willis (réplique attribuée d'abord à Lord Ormond), « Lord Holland » a remplacé un autre nom, raturé, *Ashburnham*. — Primitivement, cette scène neuvième se terminait après le cri des conjurés agitant leurs poignards : « Exterminons le tyran et sa race! » comme en font foi ces mots, qu'on lit encore sous la rature : « SCÈNE DIXIÈME. LES MÊMES. RICHARD CROMWELL. »

Scène X. — La mention initiale fut rajoutée dans l'interligne. — Le ms. porte : « RICHARD CROMWELL, *riant*. » Et le second vers, corrigé dans l'interligne, était d'abord : « *S'est-on* jamais *pour boire* ainsi barricadé ? » — L'indication du jeu de scène (« *Il salue les conjurés autour de lui* ») est absente du manuscrit. — Sur le ms., sans correction : « Bals, chasses, *jeux*, plaisirs permis et non permis... » — Premier jet, non modifié : « Tout est *fini*! » — A la suite des mots : « C'est infâme! » on lit ces deux vers, biffés, puis refondus :

> Ingrats! où seriez-vous sans moi? Dans les prisons.
> Vous ai-je pas toujours servi (*sic*) de cent façons?

Dans la refonte, la première rédaction, barrée, était : « *Donnez-moi vos* raisons! » Le ms. porte toujours : «... *de* cent façons? » — Premier jet, non biffé : «... Contre *vos créanciers*... » La réponse de Clifford débutait par ces mots, barrés : « *Pour moi* ». — Sur le ms. : « LORD ROCHESTER, *à part* (et non :

bas à Davenant): Il a l'air d'un bon diable ». De même, ensuite : « BAREBONE, *à part* (et non : *bas à Carr*) », et : « LORD ROCHESTER, *à part* (et non : *à Davenant*) ». Premier jet : « Ah ! *serpent* éhonté...! » — Le geste : « *croisant les bras sur sa poitrine* » n'est pas indiqué sur le manuscrit. — Au lieu de l'exclamation redoublée : « Trahison !... Trahison ! » le ms., sans correction, donne : « LORD ROSEBERRY, *à part* : Ciel ! — LAMBERT, *à part* : Où fuir ? — LORD CLIFFORD : Trahison !... » — *Bas* manque au ms. devant : « *aux autres cavaliers* ». — « Et des sobres Solons... » a remplacé, dans l'interligne, le premier jet, barré : « Et *de tous nos* Solons... » — La mention : « *à part* », après : « BAREBONE, *indigné* », est absente du ms. — Le ms., sans correction, porte : « Mais non » (au lieu de : « Non pas. »). — Premier jet, raturé : «... Qui, toujours *teints de sang*, *vont* toujours *cherchant* Dieu ». Les corrections sont dans l'interligne. — Après «... une jérémiade », on distingue ces mots, biffés dans l'interligne : « *Il prend un verre* ». — Sur le ms. : « Au fond, c'est *de* Stuarts... » — Plus loin, la mention est complétée par ces mots, non barrés sur le manuscrit : « *Le son de la trompe s'interrompt, et une voix forte crie du dehors.* » — Dans la mention finale de jeu de scène, les mots : « *armés de piques* » sont dans l'interligne.

Scène XI. — Les mots : « *valets de ville*, *hallebardiers*, *archers*, *peuple* », sont absents du manuscrit. — Selon le premier jet, c'était *Lambert* (et non : Harrison) qui prononçait *à part* (et non : « *bas à Garland*) les mots : « Et bientôt majesté ! » — La mention : « *bas à Ludlow* » (après le nom d'Overton) manque au ms. — Sur le ms. : « Que *pour* que du Seigneur... » — La mention : « *bas à Overton* » (après le nom de

Ludlow) manque également au ms. — Le manuscrit, sans correction, donne : «... Afin que pour chacun Dieu se *montre* clément.... *Ordonnons* aux *traiteurs*.... » — *Bas* manque au ms. avant : « *aux conjurés puritains* ». — Le rendez-vous chuchoté entre Garland et Barebone (4 vers) manque sur le manuscrit, depuis : « Où nous reverrons-nous?... » jusqu'à : «... je vous introduirai ». Il y a simplement : « *Adieu*. Séparons-nous sans bruit, mais sans mystère. » — *Bas* manque au ms. avant : « Meure Olivier Cromwell!... » — « Mylord mon père » est dans l'interligne. Le premier jet (barré) était : « *Mon père Olivier* »; appellation assez peu naturelle. — A la suite de cette dernière scène, on lit des chiffres (1000, 996, 988), qui représentent, selon l'usage, un calcul de vers, et la date de la fin du premier acte : 24 août 1826.

Acte II. — Il commence sur le fol. 66. Au revers du fol. 67, on aperçoit quelques mots mis en réserve : *Héthéens*, *Jébuséens*; des fragments de vers, des citations raturées : « L'arbre s'enflamma pour dévorer ses fruits », etc. Date : 31 août 1826 (Hugo a pris une semaine de repos). Titre exact : « Les espions *et la fenêtre*. » La mention initiale débute ainsi : « La scène est à White-Hall. Le théâtre représente la *Salle des banquets*. Au fond, etc. » Dans l'interligne, les mots : « *où l'on distingue encore le chiffre C R* (Carolus Rex)». La phrase suivante (« *Le même chiffre*, etc. ») manque au ms., ainsi que les mots : «... *à poignée d'or ciselée* ». — *Bariolage* a remplacé le premier jet, barré : *luxe*; *piémontais* a remplacé : *suisses* (raturé).

Scène I. — Sur le ms., Filippi est orthographié *Philippi*; et il y a : « trois *bourgeois du canton de Vaud* ». Dans l'énumération des personnages, la fin

(« seigneurs et gentilshommes anglais; deux sentinelles ») est absente du ms. — Dans le vers prononcé par le page, on lit, sur le ms., *Grâce* et *Grandeur*, et non : « merci ». — Le nom de Mancini surcharge « LE DUC DE CRÉQUI », et le ms. porte : « *à part* », et non : « *bas au duc de Créqui* ». — Dans l'interligne : « il *fit à peine* un pas ». Les mots : « *à deux battants* » sont rajoutés dans l'interligne, et le ms. porte : «... *et un huissier crie* : ». — Manque au ms. la mention : « *Entre Cromwell, le chapeau sur la tête* ».

Scène II. — Sur le ms. : « Il s'assied, et *met* son chapeau ». — Dans la lettre, dont toutes les lignes sont guillemetées jusqu'au bout sur le ms., on lit dans l'interligne les mots *son* (avant : « ambassadeur extraordinaire »), *d'or* (après : « épée ») et *en mon nom*. Elle est signée : *Jules* MAZARINI. — Le ms. donne, sans correction : «... qui *me* sont adressés », et : « Il se tourne vers les envoyés *piémontais* ». — La mention : « *d'un ton de bienveillance* » est absente du ms., qui porte, sans correction : *Bien* (au lieu de : « Ah ! ») — Avant : «... ont lui », *villes* est dans l'interligne; 1er jet : *vallons*; au-dessous : *hameaux*. — Dans le vers : « Il intervienne aux maux... », ce verbe manque au ms., qui porte : « Il *éteigne* (var. : *arrête*) les maux... » — Sur le ms., sans correction : « MANCINI, *à part* (et non : « *bas au duc* ») ». — Premier jet, non barré : «... dans *du* sang catholique ». *Le* est dans l'interligne. — Premier jet de la réponse de l'envoyé de Suède, *Philippi* (*sic*) :

> ... *Votre Altesse*, je dois
> *Déposer à vos pieds* ce don que *vous* destine
> L'auguste majesté de ma reine Christine.

« Vous dira » a remplacé : *vous apprend*. — « *Bas à Whitelocke* » a remplacé : « *à part* ». — « Poursuivant »

manque au ms., et les mots : « et mécontent » y furent rajoutés. — « Sa reine courtisane! etc. » fut substitué au premier jet : « (*bas à Whitelocke*).

> Philippi! Mancini! Toujours d'étroits liens
> Ont marié l'intrigue à des Italiens!

— Sur le ms. : « CROMWELL, *étonné*. Qu'enferme-t-elle? » — « Contient » est dans l'interligne; premier jet, non biffé : *cache*. — Le ms. porte la mention : « *bas* » avant la réplique de Whitelocke (« Pour vous mon dévoûment extrême... ») et la réponse de Cromwell (« Je le connais... »). — « Fronçant le sourcil » est une correction; premier jet : « *d'un air mécontent.* » — Premier jet : «... *des yeux* de lynx... » — Voici la première rédaction de la fin de la réplique de Cromwell :

> *Ces fils des Rois du monde, allaités par* la louve,
> *Le gouvernent encor, mais d'en bas! et l'on* trouve
> *Partout* Mazarini, *Philippi*, Mancini,
> *Et force Italiens avec leurs* noms en *i*.

Dans l'interligne, cette variante du dernier vers : « *Avec leur regard louche et tous leurs* noms en *i*. » — « Qu'attendez-vous? » fut substitué au premier jet : « *Que voulez-vous?* » — L'adverbe *rudement* manque au ms. — Premier jet : « Cromwell *avec Baal* ne veut pas s'allier! » « A Balthazar » est une correction interlinéaire. — « *L'interrompant* » manque au ms. — La mention suivante est ainsi libellée : « *Ici, Cromwell* s'arrête un moment, puis continue avec vivacité .» Le reste manque au ms. — « Mais moi! » est une correction marginale »; premier jet : «... A ma *juste* colère.... » — Dans l'interligne : « *Me brave*-t-on en vain? » — « Insulter » a prévalu sur d'autres verbes

(*affronter*, *outrager*), substitués dans l'interligne; « injure » a supplanté les autres leçons du ms. : *insulte*, *audace*. — Les deux vers : « Le Castillan l'a pris... Cet affront-là... » étaient d'abord intervertis; et on lisait primitivement : « MANCINI, *à part* (et non : « *bas au duc de Créqui* ») », et : « LE DUC DE CRÉQUI, *montrant à Mancini* la Toison d'or.... etc. »

Scène III. — Orth. du ms. : « Vous avez l'air *souffrant* », et : « Ce lit armorié des *Stuart*.... (*au sing.*) » — « Altiers » est dans l'interligne; premier jet, non barré : *flottans*[1]. — L'indication : « A Mistress Fletwood » fut rajoutée dans l'interligne. — Le ms. donne : « Éveillée (non : « *ré*veillée) en sursaut... » — Les mentions : « *d'une voix languissante*..., *la baisant au front*...., *aigrement* », manquent au manuscrit. — Le vers : « Pourquoi nous refuser ce plaisir ravissant... (var. : *innocent*) est une correction marginale. Premier jet, non biffé dans le texte : « *Ne sentez-vous donc point* ce plaisir ravissant... » — La mention : « *se détournant avec dédain* » est absente du ms. — « Votre sœur » est une correction interlinéaire; premier jet, non barré : « Ma tante ». — Enfin, les deux vers de Lady Francis : « Et depuis peu de tems.... Je crois sans cesse.... » furent rajoutés au texte.

Scène IV. — « Excusez-moi » supplante, dans l'interligne, le premier jet, biffé : « *Vous entendez?* »

Scène V. — « Régir » remplace, dans l'interligne, le premier jet, biffé : *guider*. — « *Intimidé* » (après le nom de Thurloë) manque au ms. — Leçon du ms., sans correction : « *Écosse*. — Le marquis *d'Argyle* veut se

1. On sait que, conformément à la vieille orthographe, Hugo écrit volontiers, sans *t* : *battans*, *assistans*, *flottans*, etc.; et, sans *p* : *tems*, *longtems*, etc. — Voir notre *Introduction*, p. 30.

rendre.... » — Après le nom de Thurloë, la mention : « *prenant un autre papier* », répétée à plusieurs reprises, a disparu de l'édition, où on lit, en revanche, les mots : « *passant à un autre parchemin*, etc. », absents du ms. — En marge, les deux vers : « Tout est tramé.... Unis aux cavaliers.... » — Premier jet : « Hé! j'en sais plus que toi... » — Dans l'interligne : « Ne perdons pas le tems! » — Sur le ms. : « CROMWELL, l'interrompant *avec impatience* ». — Premier jet, barré : « *faire emporter* tous les flambeaux!... » — Sur le ms., sans rature : « Thurloë sort *un moment* pour exécuter cet ordre ». — Premier jet, rayé :

> *Montrons-leur que*, dans l'ombre où se cachent *leurs* pas,
> J'ai toujours un flambeau *que l'on n'emporte* pas!

Premier jet de la correction : « ... dans *cette* ombre... » — Premiers jets : « ... Vous *faites* secourir... leur *rivale* assurance.... Et, pour m'*intéresser un peu à son affaire*.... » — « *Poursuivant* » a remplacé : *continuant*. — Premier jet, barré : « *Je cours vite à* l'église.... » La correction modifie notablement le sens : « *Et je viens de* l'église... » — Le ms. porte, sans correction : « Dans cette *ville* (et non : « Dans cette Armagh... ») une chaire est vacante ». La première rédaction (biffée) de ce vers était :

> ....*J'ai dans ma chapelle* une chaire vacante.

Le second vers, heureusement modifié, était presque ridicule :

> *Cherchez pour la remplir quelque bouche* éloquente.

Suivait un passage qui fut bâtonné. La continuation du rapport de Thurloë et le bout de dialogue

qu'il provoque furent ajoutés après coup ; cette scène v fut sensiblement amplifiée, comme on va le voir.

Annexion marginale (fol. 77), depuis : « L'empereur veut savoir... » jusqu'à : « ... et toujours gronde ! » Sur le ms., « THURLOË, *poursuivant* ». « Sa chambre aulique » est une correction interlinéaire, remplaçant le premier jet : « *son saint empire* ». — En marge pareillement (fol. 77, au verso, en haut), depuis : « Le colonel Titus... » jusqu'à : « ... touchant le projet présenté? » La mention : « *Une pause* » manque au ms. — L'énumération, faite par Thurloë, des parlementaires hostiles à Cromwell a été complètement changée. C'est conforme aux errements du poète : tous les noms propres du premier jet, sauf un, ont été abandonnés. Il y avait d'abord sur le ms. : « Contre vous ont parlé *Desborough*, *Lambert*, Pride, *Harlerig*, et surtout *Bradshaw*... » Le nom de Nicholas est absent du ms.

— En marge, les quatre vers : « Quant à vous, Thurloë,... sergent de la Cité ». Le ms., sans correction, porte *Pool*, et non *Fagg*; *Gookin*, et non *Trenchard*; *Thomas Widdrington*, et non *Gilbert Pickering*. — Après le vers : « D'accepter la couronne, au nom du Parlement ! » la scène, primitivement, se terminait. Le couplet sur l'ambition, confidence de Cromwell à Thurloë, qui remplit tout le reste de la scène telle qu'on la lit imprimée (19 vers), figure comme annexion marginale sur le verso du folio 77[1], la mention finale étant absente du ms. — Le ms., sans correction, donne : « Ah ! je le *touche* enfin... »; leçon meilleure peut-être que.: « Ah ! je le tiens... » Le vers : « Mais

1. Toute la marge de ce folio 77 (*verso*) est couverte, comme on voit, par les importantes amplifications de cette scène, très remaniée, bien qu'elle ne soit pas capitale.

dès longtemps, mylord,... » est une correction interlinéaire. Le premier jet, plus faible sans la triple répétition du mot *Non!* était (non barré) : « Mylord, depuis longtems ne régnez-vous pas? — Non! » — Leçon du manuscrit, sans correction : « Pauvretés! *Usons donc d'un moment opportun.* »

Scène VI. — Le ms. porte cette interversion : « Israël-Ben-Manassé, le vieux rabbin, en haillons, etc. », et, après le mot « haillons », ce jeu de scène, dont l'indication fut supprimée : « *ouvre lentement une petite porte masquée sous une tapisserie, et s'arrête sur le seuil en jetant autour de lui un coup d'œil scrutateur suivi d'un profond salut* ». — Rajoutée dans l'interligne, la mention : « *A Thurloë, qui s'assied* » — Sur le ms. : « *Il se lève et s'approche du rabbin*, etc. » Les trois vers qui commencent ainsi : « Le pavillon est neutre!... etc. » sont une correction interlinéaire. Premier jet :

> Ah! *mon cher Manassé, si* par ton entremise
> *Je pouvais* confisquer le tout adroitement,
> La moitié du butin t'appartien*drait.*

Dans la réponse de Manassé, l'on distingue un vers biffé : « Donnez-moi votre seing au bas de cette (un mot illisible : *page*, *bulle*?). » La mention : « *haussant les épaules* » est absente du ms. — Sur le ms., cette interversion : «... j'ai parfois le bonheur ». — Premier jet, barré : « *Je me couche à* vos pieds ». — Réponse de Cromwell (premier jet) : « Dieu te garde! » La correction : « Vis en paix! » est dans l'interligne, ainsi que l'épithète *immonde* (premier jet, biffé : *maudit*) du même vers. — Les mots : « *qui se referme sur lui* » manquent au manuscrit.

Scène VII. — « Malveillans » est dans l'interligne

(premier jet : *cavaliers*), ainsi que les deux vers : « Ces complots sont un jeu... à s'amuser (d'abord : *se moquer*) de nous », dont la première rédaction, raturée, était :

> Ce sont des malveillans qui se moquent de nous;
> C'est là tout leur complot.... Je crois qu'on vient vers [nous.

La mention finale, « *Il sort par la petite porte* », fut rajoutée.

Scène VIII. — Sur le ms. : « le poète WALLER; le magistrat MAYNARD, en robe (*ces deux mots dans l'interligne*)... » Les mots : « *en habit de cour* » manquent au ms. Rajoutée en marge, la mention : « Carr arrive le dernier et s'arrête au fond *du théâtre*, *sur lequel il jette* un regard, etc. »

— En marge, avec accolade, depuis : « Je voulais Lui rappeler mes droits... » jusqu'à : « Cependant... » Dans les noms des interlocuteurs de ce passage, il y avait d'abord le colonel Grace (au lieu de : Jephson) et le colonel Jephson (au lieu de : Waller). La mention qui suit est également en marge. — Sur le ms. : «... *fixent* leurs regards ». — Premier jet : « Quel est *donc* cet étrange animal? » — « Histrions » a remplacé, dans l'interligne, le premier jet, non barré, *hyènes*. — Dans le dialogue suivant, le nom de Waller a remplacé trois fois celui d'Hannibal Sesthead qui, primitivement, assistait à la scène. — Les deux vers : « Ainsi nous avons tous.... D'être des basilics... » sont une correction marginale (variante : « Donc, Messieurs, nous avons tous l'honneur sans rival... ») Le premier jet, non biffé dans le texte, était :

> *Donc, nous avons* l'honneur, *mieux qu'en plein carnaval,*
> D'être des basilics qui mangent du cheval!

— Premier jet, surchargé : « Riez, bouches *de nuit!* » — « TOUS. Mettons-le hors! » a remplacé : « M. WILLIAM LENTHALL. C'est un fou! » — Waller (« C'est un fou! ») a pris, plus loin, la place de Lord Broghill. — Le ms., sans correction, donne, non pas : « ... de vin troublé de lie », mais : « ... de vin *bu dans sa lie* ». — La mention : « *amèrement* », après le nom de Carr, manque au ms. — Variantes des derniers mots de la scène : « Prévenons Son Altesse.... Je cours chercher mylord. »

Scène IX. — En marge, on lit ce projet de correction, repoussé, des trois premiers vers :

LORD BROGHILL.

De vous l'on peut répondre,
L'ami! mais...

CARR, amèrement.

C'est ainsi que, d'un air paternel,
Le diable offrit sa griffe à l'archange Michel!

C'était d'abord Lord Broghill, non Waller, qui s'écriait : « Incurable! » et Hannibal Sesthead qui disait (c'est la leçon, non modifiée, du manuscrit) : « Pour dire Cromwell *drôle est* la périphrase! » et : « Quoi! Les anges du Seigneur sont tondus comme toi? » — Dans les indications de jeux de scène, les mots : *puritaine* (après : « la toilette »), *avec une voix lamentable* (après : « se débattant ») manquent au ms., qui porte : «... et veulent l'entraîner dehors,... sur moi jette un *regard*,... poursuivant *sa résistance*,... son chapeau *qu'il avait ôté* dans la bagarre,... son attitude *sévère*.... (*à part*) C'est Carr l'Indépendant! » Les mots : « *frappés d'étonnement* » sont dans l'interligne. — C'était encore Hannibal Sesthead, non Waller, qui, primitivement,

prononçait le dernier vers de la scène : « Il nous l'avait prédit, etc. »

Scène X. — La mention initiale est absente du ms. — Variante : « ... l'arrêt, *qu'on* vous inflige... » — Les mots : « *haussant les épaules* » manquent au ms. — « Quoi donc? » a remplacé « Hé bien? » et « Parlez! » — *Baal* surcharge *Sion.* — Ms. : « Il s'assied *sur* le grand fauteuil ». — Les mots : *et découvert* (après : « debout ») manquent au ms. — Dans l'hémistiche : «... et pour Israël rien », *Israël* surcharge *le peuple.* — « Dagon », dans l'interligne, a remplacé *Baal*, biffé. — Leçons du manuscrit, sans corrections : «... Il ait, *brisant* du pied.... Et qu'aux frères *alors*.... Malgré *tous ses* forfaits.... CARR, *calme.* » — Premier jet, biffé : « *Que menace un poignard* moins pur que celui-ci ». Et le ms. ajoute (sans rature) : « *Il désigne le poignard caché dans sa poitrine* ». — « Pour la biche altérée » fut substitué à : «... pour la *Juive* altérée ». La correction est amusante. — En marge, les deux vers : « Ou les os de Jonas... dans son gosier béant ». — Première rédaction, barrée : « *L'insolent! mais* il faut le laisser dire ». — Réplique de Carr, non modifiée sur le ms. : « Du fils il veut être épargné » (au lieu de : « L'espoir du pardon l'a gagné »). — «... Vint me chanter des brefs... » *Chanter* est dans l'interligne, remplaçant *lire*, rayé. — En marge, les deux vers : « Mais leurs yeux, fascinés... qui se mêlaient aux anges ». Première rédaction, non raturée :

> Mais, *sans s'épouvanter de leurs propos* étranges,
> *Fascinés, ils prenaient ces démons pour des* anges.

— Sur le ms. : « *Qui* (et non : *Quels*) sont les chefs? » Leçon du manuscrit, sans correction (interrogatoire de Carr :

CARR : *Les autres*? Drogheda, — Roseberry — Clifford... — *Downie*....

CROMWELL, redoublant de douceur et de séduction.
Et les *meneurs* populaires?...

— En marge, en regard du vers : «... Qu'après Ananias je verrais à mon tour... », on lit : « *Quand je verrais, jeté dans ce brûlant séjour...* » *Dorant* a remplacé le premier jet, non biffé : *teignant*. — Sur le ms. : «... quand tu me *créerais* colonel... » — Premier jet, barré : « *N'essayons pas d'ouvrir* une bouche fermée. » — Premier jet, non biffé : « Ne m'insulte pas! — » — Ms. : « ... *la larme* aux yeux... d'un air *contrit* ». La mention : « *avec un rire amer* » manque, ainsi que cette autre : « *Cromwell, dont cette réticence éveille les soupçons*, etc. » En revanche, avant la question : « Quel nom? » le ms. porte : « *avec instance* ». — Premier jet, barré : « *Oui, oui!* le Seigneur Dieu, etc. » — Les mots « *avec une satisfaction dédaigneuse* » manquent au ms. — Variante : « *Quel est ce prix*, mon frère? » — Le vers : « Il est incorrigible! » est une correction marginale. Le ms. porte cette mention : « CROMWELL, *après un mouvement de surprise et quelques instans de réflexion* »; et ensuite ce premier jet, raturé : « J'entends : mais il faudrait régner pour abdiquer ». — Avant l'exclamation de Carr, « Hypocrite! — », la mention : « *à part* » fut rajoutée dans l'interligne. — L'épithète *captieux* surcharge le mot *factieux*, qui était tout à fait impropre. La mention : « *d'un air contrit* » est absente du ms. — Le vers : « Personne qu'elle accable... » est une correction marginale supplantant le premier jet, non barré dans le texte :

Personne *qui déteste* autant que moi, cher Carr :
Ces vanités, à fuir *au fond des* catacombes...

— Les noms de « Saint-John, Selden », sont intervertis sur le ms. : un signe indique l'ordre adopté dans l'édition. — La mention : « *hochant la tête* » manque. Sur le ms. : « avec *empressement* » (et non : « avec avidité. »). — Avant la révélation de Carr : « Richard Cromwell », le ms. porte la mention : « *avec tranquillité* », indication utile pour le ton. — Sur le ms. : « CROMWELL, *absorbé dans une stupeur effrayante* (et non : *profonde*) » ; le terme était assez impropre. — Les quatre vers : « Quant à la mort de Charle... c'est le meilleur côté » manquent au ms. — La mention : « *A Carr, en lui prenant la main* » fut rajoutée. — Le manuscrit porte, sans corrections : »

CARR.

... Beaucoup de choses *incongrues.*

Il riait.

CROMWELL.

Il riait!

CARR.

Puis il chantait très fort.

Jurait (1er jet, biffé : *disait*), etc.

— Premier jet, barré : «... *l'avait* bien dit ! » — L'expression : « libertinage atroce ! » est absente du ms., qui fournit ces deux variantes : « *légèreté féroce, perversité précoce !* » — Premiers jets, raturés : « Pourquoi pas? » (remplacé par : « L'un et l'autre »)... et : « Sans doute il vient (*illisible*) m'informer en détail. » — Sur le ms. : «... par laquelle sont sortis les *précédents* ». — Le mot : « gentlemen » (dans l'interligne) remplaça le premier jet, non barré, *courtisans.* — Les deux vers : « Remettons-nous;... que mon front soit d'airain » sont une correction marginale. Premier état du texte (non barré) :

Remettons-nous; — il sied, *hélas! qu'un souverain*
De la chair de son front fasse un masque d'airain.

Cette antithèse était d'un goût déplorable. — Sur le ms. : «... qui leur fait *un* signe de la main... » — Premier jet, non biffé : « Adieu donc, et merci! » La correction est dans l'interligne.

Scène XI. — Dans l'énumération des personnages, le nom de Thurloë fut raturé après celui de Carr, et le nom du poète Waller a remplacé celui d'Hannibal Sesthead, dont le rôle, comme on voit, fut singulièrement amoindri. Le ms. porte : « LE SERGENT DE JUSTICE MAYNARD ». La mention : « *toujours seul sur le devant du théâtre* » manque au ms. — Waller remplace le sergent Maynard pour dire : « C'est *donc un* favori ». — « Le tyran » est dans l'interligne; 1er jet : «... que *son pouvoir* n'opprime! » Notez aussi le premier jet : «... *flatter* Nabuchodonosor! » remplacé par : *servir.* — Le vers : « Moi, dans sa cour!... » est une correction interlinéaire substituée à cette première rédaction, non barrée : « Moi, j'irais, *reniant* Sion *qui* me contemple... » — Premier jet : «... de *carmin*, de pourpre ou d'indigo... » *Safran* est dans l'interligne. — Sur le ms. : « *regardant* Carr »; plus loin, les mots : « *avec force révérences* » manquent. — Premier jet : « S'il voulait *m'appuyer!* » Ce verbe fut remplacé, dans l'interligne, par : « me servir! » — « Mylord, un de ces mots... » Interversion marquée, sur le ms., par le signe ordinaire. — Avant le propos interrompu du sergent Maynard : « A nos pétitions... », le ms. porte la mention : « *à Carr* », et non : « *à part* ». — « Hé! Sa Grâce ne veut... » *Veut* surcharge *peut.* — « Miphiboseth » surcharge un autre nom, également terminé en *boseth.* — Le ms. porte : « CARR, *entre ses dents* » (et non : « *à part* »), et, sans correction : « Il se fait jour à travers les *assaillans...* »

Scène XII. — La mention finale se réduit à ceci :

« *Ils sortent d'un air mécontent.* »

Scène XIII. — Le ms. porte : « SIR RICHARD WILLIS, *enveloppé d'un grand manteau.* CROMWELL (*il ouvre avec précaution la petite porte masquée* »). La phrase : « *Il est enveloppé d'un manteau... et dans sa voix* » manque, sur le ms., à la mention initiale. — « Au trône ses » est dans l'interligne; 1er jet, non barré : « ... quand j'élève *un trône à* ses destins! » — Dans le premier état du texte, à la suite du vers :

— Répétez-moi, Willis, les noms des puritains,

on lisait :

WILLIS.

Lambert d'abord; — Joyce; — Overton; — Barebone;
— Et puis un certain Carr, si ma mémoire est bonne.

CROMWELL, à mesure que Willis... (cf. l'édit.)

Je le connais.

WILLIS.

Ludlow; — Wildman; — Harrison.

CROMWELL.

Quoi!
Harrison!

WILLIS.

Et Barksthead....

Ce bout de dialogue a été plus longuement développé sur le fol. 90, de petit format, collé au verso du fol. 89 (depuis : « Lambert d'abord » jusqu'à : « A qui parlez-vous? »). Dans cette addition, il convient de noter les particularités suivantes : après « ... un chef si lâche! » on lisait ce vers :

Pour dominer la foule, à quoi bon tant de soin?

— Les quatre vers qui viennent ensuite (« L'empire est au génie... sur les grandes idées ») sont absents

du manuscrit. — Premier jet : «... Ludlow. — Un fat ! — Syndercomb, — Barebone. » — « Joyce — *Un* (*biffé*) rustre !... — Harrison. — *Un* voleur ! » — Au lieu de la mention (appliquée à Cromwell) : « *comme réveillé en sursaut* », il y avait d'abord : « *sévèrement* ». — Le vers : « Ce mot ne peut atteindre à votre majesté » est une correction interlinéaire; 1er jet, non barré : « Mais je sais ce qu'on doit à Votre Majesté ! » — Sur le ms. : « Ordonnons *les* enquêtes ». — Premier jet, non rayé : «... Que *j'ai peine à trahir* » ; dans le même vers, « et puis » a remplacé, dans l'interligne, le premier jet (barré) : « d'ailleurs ». — « *Quels* » est dans l'interligne. Premier jet : « *Deux* hommes différents m'ont dicté ces deux listes... » — Dans l'avant-dernier vers prononcé par Willis, on remarque la graphie : «... j'ét*ois* bien à l'affût » ; bizarre ressouvenir de l'orthographe du temps jadis. — Le mot *ministre*, dans la mention finale, est dans l'interligne.

Scène XIV. — « Çà, commence, Wilmot,... » est une correction ; 1er jet (biffé) : « Ainsi donc commençons... » A la fin de cette tirade, le vers : « Et ces chausses (1er jet : *habits*) de drap qui t'écorchent la peau ! » est omis dans la petite édition *ne varietur*. — La mention : « *regardant dans la galerie* » est en marge. — «... De l'effrayer ; qu'il sente... » a remplacé le premier jet, plus lent : «... *De lui faire sentir* à quel point il s'expose ». — « Cachons-nous » est une correction marginale, remplaçant le premier jet, barré : « Effrayons-le. »

Scène XV (Hugo, par erreur, a écrit : *Scène quatorzième*). — « Une mer » est dans l'interligne ; 1er jet, non barré : « *un gouffre* de complots ! » — Orth. du ms. : « jouant *au dé* (au sing.) ma tête ! » C'est un *lapsus*. — Sur le ms. : «... derrière *son* pilier ». —

« Couvrons-les d'un filet » est une correction interlinéaire; 1er jet, non rayé : « *Tenons-les dans nos mains* ». — « Quoi ! tous ? » surcharge le premier jet : « *Quel homme !* » — Premier jet : «... ont *des regards* de maîtres ? » — Premier état du texte, non raturé :

Vois ! — *C'est le monde* entier *qui* sous ton *joug* repose.

— Ms., sans correction : «... Vole », et non : « Roule ». — Le ms., sans correction, porte cette définition du trône : « *Des tréteaux* (et non : « Un tréteau ») sous un dais »; et, plus loin, cette réflexion de Rochester : « Notre homme est philosophe un peu plus qu'il ne faut » (remplacée par le vers : « Un savant ! etc. ») — Premier jet : « L'air *et l'aspect du ciel....* » (ainsi corrigé : « L'air libre, le soleil,... ») Premier jet : « *Mais* pouvais-je empêcher ces fureurs meurtrières ? » — Après : « Pauvre », *ami* surcharge *homme*; plus loin, « L'ami ! » surcharge *Monsieur*. — Premier jet, barré : « *Mais* jouons *bien* mon rôle.... Savez-vous bien, *Monsieur* (remplacé par : « bonhomme »).... *Diable !* (remplacé par « Mort-Dieu ! ») ». — Sur le ms., cette impropriété : «... un pistolet qu'il *présente à* Rochester ». — Premier jet : « Quel est mon nom *d'emprunt*, déjà ? » Variante : « Quel est *donc* mon *faux* nom ? » Texte définitif : « Quel est mon nom de saint ?... » — La mention : « *Rochester*, *embarrassé*, etc. » manque au ms., qui porte simplement : « ROCHESTER, *lui remettant une lettre* ». — Premier jet, barré : « Le Seigneur à *tout homme...* » — Le ms. porte encore *Mordieu !* (et non : « Corps-Dieu ! ») L'auteur a déjà plusieurs fois employé, plus haut, cette formule de juron; de là, sans doute, la modification faite ici sur l'épreuve. — Premier jet, non barré : « Mais nous en *converserons* ». — « Le

butor,... (*à part*) Le Cromwell... — » est une correction marginale. Hugo n'avait pas trouvé du premier coup cette drôlerie; 1er jet, biffé : « *La huppe*,... le butor... » Le trait burlesque fut rajouté.

Scène XVI (sur le ms., par erreur : *Scène quinzième*). — Monologue de Rochester. « Saint-Paul! » remplace le premier jet, barré : *Morbleu!* — *Dupé* remplace *trompé*. — Après l'hémistiche « ... d'un vrai tueur de rois! » on distingue cette indication, biffée : « *Entre Richard Cromwell* ». Ce monologue était donc primitivement plus court de six vers. La mention : « *Il rit* » est absente du manuscrit.

Scène XVII. — Cette division manque au manuscrit. — Premier jet, non barré : « Le *pauvre* Obededom... » Le dernier hémistiche de ce vers est (sans correction) : « perdrait *tout* son hébreu ! » — La mention : « *à part* » est raturée avant l'exclamation de Richard Cromwell : « C'est sûr ! » et après l'aparté de Lord Rochester : « Mauvais présage ! » — Avant : « printems », *cinquante* surcharge un autre nombre (*soixante*, je crois), lequel aura paru exagéré. — Sur le ms. : « Il recule avec *un air d'*inquiétude ». — « Je prierai Dieu... » a remplacé : « Pour vous servir ». — Un peu plus loin, le dialogue est coupé tout différemment dans l'édition et sur le manuscrit. Voici la leçon qu'on lit sur le ms., sans correction :

LORD ROCHESTER, vivement.

Vous vous trompez, mylord! moi, jurer? Par Saint-George,
Dieu me damne! (1er jet, barré : *Vertubleu!*)

RICHARD CROMWELL, riant.

Oui! Jurez que vous ne juriez point.
Mais, révérend, *parlons franchement* sur ce point.

— Le vers énergique de Richard Cromwell :

Sous le masque d'un saint vous cachez l'œil d'un traître

est une correction marginale, très heureuse ; 1er jet, non barré :

Vous avez l'air d'un saint, et vous n'êtes qu'un traître !

— « Je suis né d'humeur... » est dans l'interligne ; premier jet, non biffé : « *J'ai l'humeur assez* aventurière ». — Dans l'interligne, au-dessus de l'hémistiche : « comme vous, puritain », on lit : « *ironiquement.* » — Premier jet : «... Que son fils avec *vous...* » Le premier jet du dernier hémistiche, non raturé, du vers suivant était : « Dieu sait ce que j'ai bu ! » La correction est dans l'interligne. Au vers suivant encore, le ms. porte, sans correction : « ... chasser de *sa* tribu. » — La première rédaction, raturée, du début de l'aparté de Rochester était :

Il ne s'en doute guère !
— J'ai pris l'air puritain d'un bonheur peu vulgaire !

— Premier jet : « *Lui*, pour un espion ; *Cromwell*, pour un voleur ! » La correction « L'un..., l'autre... » est dans l'interligne, ainsi que, plus loin, l'hémistiche : «... que me fait Votre Grâce ! » (1er jet, biffé : «... vraiment que vous me faites ») et le mot : « L'avarice » (1er jet : « La bassesse) ».

Scène XVIII (4 vers). — Le mot : « armoriée » est dans l'interligne. Voilà tout.

Scène XIX. — Premier jet : « Si j'osais me nommer, *moi*, mon père et seigneur... » — « C'est cela ! toast maudit... » est une leçon absente du ms. Le premier jet était : « *O ! le* maudit toast qu'à Charles

j'ai porté! (variante : « O ! *quel* maudit toast *j'ai follement* porté! ») » Noter, au point de vue prosodique, que, dans l'édition, le mot « toast » compte pour une seule syllabe, et, sur le manuscrit, pour *deux*. — La mention finale de la scène est ainsi libellée : « Il sort *en riant* ».

Scène XX. — Elle se confondait avec la scène suivante. On lit, en tête : « RICHARD CROMWELL *seul, puis* LORD ROCHESTER ». Et la division marquant le début de la scène XXI manque au ms. — Au lieu de : « hors de lui », le ms. porte : « *irrité, furieux* ». Et ce vers est écrit en marge.

Scène XXI. — Premier jet : « Il faut que je le traque Comme un renard bleu ». — Premier jet : « Nous avons tous les deux *l'honneur à satisfaire...* » — Premier jet, non barré : « *Je veux, pour* mon argent,... *avoir* ce que Satan... » — Premier jet, barré : « *Rends moi* ma bourse! » — Sur le ms., le jeu de scène est indiqué ainsi : « Il *s'avance vers* Rochester *d'un air menaçant* ».

Scène XXII. — Le nom de Thurloë est biffé dans l'indication des personnages. — « Des mains d'Antiochus... » est dans l'interligne. Premier jet, barré : « Du fier Sennachérib... » — Le ms. donne : « Qu'en *votre* appartement Votre Honneur se transporte... » — Variante (le dernier vers est écrit en marge) :

> Je ne m'en plaindrais pas si, *pour* ses vils messages,
> J'avais pu, le *payant* comme je le voulais,
> *Orner sa* double face *avec* quatre soufflets.

Scène XXIII (*vingtième* sur le ms.). — Premier jet : « *Bon! — Puis* Ormond. » La division (*scène XXIV*) manque sur le manuscrit.

Scène XXIV. — Les deux propositions : « Tout va

bien » et : « Poursuivons » étaient primitivement interverties sur le ms., qui, par un signe, les rétablit dans l'ordre suivi par l'édition. — Entre : « Soyons » et : « saint de hasard », il y a, sur le ms., une virgule importante, omise dans l'édition. — A la fin de ce second acte, on trouve, selon l'usage de l'auteur, le calcul des vers (1286, 1298) et la date : « 20 sept. 1826 ».

Acte III. — Le titre, avec le sous-titre (*Les fous et le lit*), figure sur le fol. 101. Au verso du fol. 102, l'on trouve des débris de vers. C'est la feuille d'appui-main, où l'auteur griffonne de brèves inspirations : « Tenez-vous à deux tirs d'arbalète... Le voilà, le fils écarlate de la prostituée de Babylone, etc. »

Sur le ms. : « un grand fauteuil *gothique*... » — Date initiale de l'acte[1] : « 22 sept. 1826 » (Hugo a pris un jour de repos entre les deux actes.) — « Pareil », après *bonnet*, est dans l'interligne. — Orth. du ms. : bonnet *quarré*. La fin de cette mention initiale, « *Trick a, en outre, une marotte à la main* », est absente du manuscrit. — Après la chanson d'Elespuru, le nom de Giraff surcharge celui de Gramadoch, et, réciproquement, on lisait d'abord : « Giraff à Gramadoch ». — Plus loin, sur le ms. : « Gramadoch (*le porte-queue*) ». — « Ont fait » est dans l'interligne ; 1er jet : *chantent*. — Premier jet, biffé : « *Je défends la vertu* de dame Élizabeth (*sic*) ».

1. Dans une lettre écrite à son ami Saint-Valry, le 11 octobre 1826, Victor Hugo disait : « Je travaille à ce que vous savez. J'ai fait deux actes, de 1 500 vers chacun, depuis votre départ. » Ces deux actes sont évidemment les actes III et IV de *Cromwell*, de son *Protecteur*, comme disait encore Hugo. Le chiffre de 1500 vers en fait foi. Le premier acte n'a pas tout à fait un millier de vers.

La chanson de Gramadoch, avec ses rimes-échos monosyllabiques (« Pourquoi fais-tu tant de vacarme, Carme ?... etc. ») est un morceau rapporté, un intermède rajouté, comme les chansons de Trick et d'Elespuru, qui suivent. On s'en douterait aisément, même avant d'avoir vu le manuscrit. Cette chanson, qui figure dans les marges des fol. 103 (*verso*) et 106 (*recto*), Hugo, sans nul doute, la possédait en réserve dans ses cartons. Ces vers offrent le même rythme poétique que la fameuse *Chasse du Burgrave* des *Odes et Ballades*, laquelle, s'il faut en croire l'édition, date de janvier 1828. C'est l'époque où le jeune poète se délectait encore à ces enfantins tours de force d'acrobate littéraire, qui, de la part d'un bouffon, ne semblent pas ici déplacés et donnent la note humoristique.

Le vers : « Rose t'aurait-elle trahi ? » surcharge : « L'époux de Rose est au château ». — « Qui te donne... » est dans l'interligne ; 1er jet : « *D'où te vient* cet air morose ? » Le vers, alors, n'avait que sept pieds. — Les deux couplets : « En vain le page.... Il les saisit... » ont été rajoutés au bas de la colonne marginale du fol. 106. — Le ms., sans correction, porte : « — *Livrez ces amants* aux vautours.... Que *leur corps de là* dans la tombe.... » — « Elle en avait » est dans l'interligne ; 1er jet, non barré : « *Mais ils étaient*, quand il revint, Vingt. »

Chanson de Trick : autre intermède annexé dans la marge du verso du feuillet 106. Après les mots : « Écoute ma légende à ton tour, — » c'était primitivement Trick qui disait à Gramadoch (et non : Gramadoch à Trick) :

Ta chanson
Est mauvaise, et la rime y gêne la raison.

Ces paroles sont raturées là, et recopiées au haut du feuillet 104, rajouté et collé au verso (en haut, à gauche) du fol. 103. — Huit vers en marge : « Des pertuisanes.... Des courtisans. » Dans le texte, simplement, ces mots biffés : « Des loups, des ânes. Des courtisanes, Des courtisans ». — « Bourreaux », dans l'interligne, a remplacé le premier jet, non barré : « *Geôliers* », et « Douces » surcharge : « *Tendres* (nonnains) ». — Dans la marge, « Voilà mon âge » et les trois vers suivants constituent une addition surajoutée à l'amplification marginale.

La chanson d'Elespuru fut rajoutée de même sur les fol. 104 et 105, collés au manuscrit. — Premier jet : « Quand le couple *affreux* chevauche... »

Dans le texte, le raccord se trouve sur le verso du fol. 103, où « Çà » (faisant suite au : « A moi ! » d'Elespuru) a remplacé *Messires*. On voit que cette première scène de l'acte III fut fort remaniée, ou mieux, notablement grossie avec de vieux couplets serrés dans des tiroirs, et que l'auteur juge à propos d'utiliser ici. — Gramadoch surcharge encore Giraff avant les mots : « Amis, que je vous conte », suivis de ceux-ci : « Voyons. — Vous connaissez tous dame Guggligoy », etc., jusqu'à : « Pour que je m'en fasse un squelette ! » Ces vers, qu'on trouvera reproduits plus loin, sont biffés à cette place dans le texte. — A noter encore, ici, ces premiers jets, raturés : « *Hé! bien*, *Messires*, *moi*, tout en tirant de l'arc,.... *Puis il s'est approché* (des gardes ?) sous prétexte... » — La mention : « *battant des mains avec joie* » fut rajoutée en marge. — « *Riant* », après « Giraff », manque au ms. — Premier jet, non raturé : « *De la poche du clerc* est tombé dans ma main ». — Dans la mention : « *Il jette un coup d'œil*, etc., » les mots : « *à qui le parchemin revient* » (après :

« et Trick ») sont biffés. — Depuis : « Par un diable joli... » jusqu'à la fin du quatrain, « Dont les rayons brûlent mon cœur ! » le texte primitif est corrigé en marge. Mais la première rédaction est, en somme, peu différente de la correction. Elle débutait ainsi :

TRICK, riant.

Hé bien! qu'en dites-vous?

GRAMADOCH.

Étrange rituel!

TRICK, lisant ce qui est écrit sur le parchemin.

« Quatrain à ma *Vénus, Lady Francis Cromwell!* »

— Variantes du ms. : « — Et moi, j'ai chanté *ma* chanson.... *Beau* capitaine... Je ne serai *point* ingrate.... *Une* idole *et son* amulette.... » — Premier jet, non barré : «... Non pour *sauver* ses jours.... » — Dans l'interligne, correction projetée, puis rejetée : « Qu'on *l'assomme* ou l'étrangle.... » — Ici, deux vers biffés, que je n'ai pu restituer. Le début était : « Il lui faudra des fous; nous sommes là.... » A la fin, on lit : « Que Charles Deux revienne,.... S'il tombe, hé bien!... » Le reste est illisible, indéchiffrable.

— Les deux vers : « Tu sais, nous aurions beau... au bout d'une corde » sont une correction marginale. Le premier jet, non raturé, était moins ferme :

Nous n'avons aucun droit à ses miséricordes,
Et l'on suspend toujours les pantins à des cordes!

— Sur le ms., sans correction : « *Ils* sont fous par instinct... » — Premiers jets : « Toujours de tout *naufrage*.... Pour vieillir *dans ce monde*.... (Les corrections sont dans l'interligne).... *Mais il est bien* le nôtre.... et ses *projets* profonds.... »

Scène II. — Les mots : « soutenu par un jeune page *en* livrée du Protecteur » ont été rajoutés dans l'interligne. Ceux-ci ont été retranchés : « *à l'arrivée de Cromwell, les bouffons se prosternent en silence* ». Pourquoi cette mention de jeu de scène fut-elle supprimée? Elle était assez comique, cette attitude des quatre fous, venant immédiatement après les propos irrévérencieux que le spectateur les a entendus tenir sur le compte de leur maître. — Sur le ms., sans correction : « Qu'ils sont *vils*! » — Premiers jets (le second non barré) : « Mais *j'attends* mon conseil.... dis-leur d'*approfondir* un texte... » Les corrections sont dans l'interligne. — Le changement d'interlocuteur (« GRAMADOCH, *bas à Trick.* ») est absent du ms. Par conséquent, le vers : « Dans le livre des Rois, par exemple! » prêté à Gramadoch et prononcé par lui tout bas, avec un ton blessant et ironique, prenait dans la bouche de Cromwell, selon la primitive division du manuscrit, une tout autre intention. — Le ms. donne : « Comme *Cromwell* te venge! » Le vers suivant est une correction, remplaçant ce vers, biffé dans le texte :

Est-on libre en enfer, compagnons de Satan!

— Sur le ms. : « CROMWELL, *ironiquement* : « Le souvenir est neuf ». — « Vithers » est dans l'interligne; premier jet : *Waller.* — Après le nom de Milton, la mention : « *comme se parlant à lui-même* » manque au ms. — « Travaille » est dans l'interligne; premier jet : « ... *fermente* dans mon sein ». — Primitivement, Hannibal Sesthead disait, *à part* (et non : « *aux bouffons* ») : « Risible enthousiaste! » — Au-dessus de : « autre Léviathan », on lit dans l'interligne : « *à ce démon-sultan.* » Le ms. porte ensuite : « *Très* mauvais ! » — Premiers jets : « MILTON, *à part, et regardant Crom-*

well de travers : » — « Vous ne comprenez *rien*, d'honneur, *en* poésie. » — Leçons, non corrigées, du manuscrit : « ... Satan *nud et* ses aîles (*sic*) roussies!... (cette orthographe inusitée était nécessaire pour éviter l'hiatus, dont on ne faisait pas alors bon marché comme aujourd'hui)... un casque à *rayons* d'or.... *D'*avoir vu le soleil.... »

— Premier jet, non barré : « Il a mal *entendu*, par bonheur ». La correction : « écouté » est dans l'interligne. — En marge, depuis : « *à part*, etc. Comme Olivier me traite!... » jusqu'à : « *Mylord* (et non : « Seigneur » sur le ms., sans correction), excusez-moi ». La mention : « *Pendant ce colloque*, *etc.* » est dans le texte. — Sur le ms., la mention : « *à part* » se trouve *après* : « Je comprends! » (et non *avant*). — Sur le ms., ces mots, non barrés : « ... suivi de deux valets *en livrée protectorale*.... » — Toute la mention : « *Une pause. — Cromwell paraît livré à de douloureuses pensées*, etc. » est absente du ms., lequel porte simplement : « *aux bouffons* ». — Avant : « mon quatrain!... » *Dieu*! surcharge *Ciel!* — Au lieu de : « Mes vers mauvais! tu mens! » le ms., non modifié, porte : « *Il ne respecte rien!* » Plus loin, il porte, également sans correction : « Mylord, de tels *quatrains* les auteurs sont damnés[1].... TRICK, *bas* (mot rajouté) aux autres *fous*. — Premier jet : « ... de *défendre un* quatrain... » — Sur le ms. (non barré) : « LORD ROCHESTER, *indigné*. Pour toi! comment? etc. » — Dans l'interligne, cette correction, rejetée : « ... te fouettant *comme le ciel* te damne..., etc. » — Premier jet : « *Mais voici* lord Carlisle! il vient (surchargeant *va*), etc. » La

1. Noter, en passant, l'incorrection nécessitée par la prosodie : « Mais les vers en eux-même (pour : *mêmes*) ont l'air fort bien tournés. »

correction : « Au diable » est dans l'interligne. — La mention : « *Cromwell entraîne précipitamment, etc.* » est absente du ms. — Ms., sans correction : « *Tout m'échappe* (et non : « Tous m'échappent »). » C'est la vraie leçon, comme, plus loin : « Ai-je pas, Messieurs, dit qu'on *s'*amuse (et non : « ... qu'on m'amuse? »)? » — La mention : « *avec humeur* » manque au ms. — « Saint » est une correction interlinéaire; premier jet : « ... que l'esprit *même* éclaire... » — Après : « Fais entrer », le ms. porte la mention (non barrée) : « *Thurloë sort.* » — Les mots : « *avec solennité* » sont absents du ms.

La fin de la scène s'est accrue d'assez importantes additions marginales. En marge du fol. 113 (*verso*), on lit vingt vers : depuis ces mots de Cromwell méditant : « La question est grave... » jusqu'à l'aparté de Rochester : « Il fait comme Pilate! » — « Un pécheur avec », correction interlinéaire, a remplacé le premier jet, non biffé : « ... *une âme avec son* Dieu? » — Premier jet : « *La flamme* purifie.... » — Ms. (non raturé) : « CROMWELL, *sans l'entendre.* » — Sur le ms., sans correction : « ... *De la flamme* au licol, du gibet au bûcher! » — Premier jet : « Obededom, pour nous prononcez la sentence! » — La mention : « *avec autorité* » manque au ms.; premier jet : « *gravement* »; ainsi surchargé : « *avec solennité* ». — Quatre vers en marge : « Pourquoi le gibet?... au moyen d'une échelle ». Ce dernier vers est ainsi libellé sur le manuscrit, non corrigé : « ... *Messieurs*, qu'on monte au ciel *aussi par* une échelle ». — Il y avait d'abord : « Le conseil privé *vient pour un objet* (ces derniers mots sont raturés)... » — Variantes de la mention finale; le ms. porte : « ... devant un *des tabourets* en fer à cheval... et de la *grande* table... » Les mots : « *toujours conduit par son page* » sont dans l'interligne.

Scène III. — Les trois premiers vers sont dans la marge. « Subissons » est dans l'interligne; 1er *jet* : « *écoutons* ». — Jeu de scène; 1er jet, barré : « Après *un moment* de méditation... » — Premier jet, non biffé : « — pour *être Roi* j'ai bien peu de mérite! — » — Lapsus du ms. : «... *Et* (pour *En*) m'accablant encor... » — Variante : « Que chacun à son *tour*... » — Premiers jets, non barrés : «... *vos talents*, votre *grand* caractère. *Enfin*, pour *rehausser* votre *éclat* personnel.... » L'édition porte : « état ». Mais le mot *éclat* n'a pas été changé sur le manuscrit, qui donne aussi, sans variante aucune : « *Un Warwick peut régner*... » — Premier jet, non corrigé, des deux vers : « Les Rich sont ses aïeux... »

Sa race des Warwick sort dans la nuit des tems.
— Oui, nous sommes cousins, — depuis bientôt huit ans!

Il est à remarquer que perpétuellement, dans *Cromwell*, la rédaction primitive subsiste ainsi maintenue, non barrée, au-dessous de la correction interlinéaire, l'auteur ayant remis à plus tard la réflexion et le choix définitif. — Premiers jets, non barrés :

Laissons Dieu seul porter *au front un* diadème....
Si vous lui proposiez *votre plus jeune* fille?

Les corrections sont dans l'interligne.

— *Faites*,... *êtes*... surchargent *ferez*,... *serez*. — La mention : « *avec un rire de dédain* » manque. — Premier jet, biffé : « C'est un crime, pour lui, qu'il ne saurait comprendre.... N'y songez pas! » — Ms., sans correction : « Qu'est-ce pour un *guerrier*? » La mention suivante se réduit à ceci : « *Il fait signe à Whitelocke de parler* ». — Sur le ms. : « WHITELOCKE, *debout*, à

part, etc. » — Le vers « Avant moi! Desborough!... » est une correction marginale. Premier jet, dans le texte : « (*à part*) Un Desborough parler avant moi! — ce butor! » Leçon du manuscrit, sans correction : « *Lator vient de latus*, *côté*; d'où je relève..., etc. » et, plus loin : « CROMWELL, *à part et* félicitant Whitelocke, etc. » — Premier jet, barré, du vers « Que Votre Altesse accepte... » : « *Acceptez donc*, *mylord*, *ce nom* qui *vous* afflige. » Dans la mention finale, les mots : « *ramène son guide* » remplacent, dans l'interligne, l'unique mot *revient*. Les mots : « *descendu de son fauteuil* » manquent au manuscrit.

Scène IV. — Discours de Milton. C'est le morceau que, selon le *Témoin de sa vie* (*Victor Hugo raconté*, chap. XLVI), Hugo lut — avec la scène où le Protecteur interroge Davenant sur son voyage — à l'acteur Talma, pour lui donner une idée de son drame. Toujours la belle copie nette que nous avons signalée. Peu de corrections.

« Sans doute, et tu diras » est une correction interlinéaire, substituée au premier jet, barré : « Tu vas me demander ». — Le vers : « Mais, aveugle et muet,... » est une correction absente du manuscrit, qui porte ce premier jet, biffé : « Mais je ne puis me taire, à voir ce que je vois », suppléé par cette correction interlinéaire, non raturée : « Mais l'aveugle ne peut se taire, cette fois! » — Premier jet, non barré : « pour toi, devant toi-même ». Au-dessus, on lit cette correction : « contre toi, pour toi-même! » — Leçon du manuscrit, sans rature : « Vane*s* (*sic*), Pym, qui d'un mot *faisaient* (*au pluriel*) marcher des villes ». — « Oui, ce martyr de nos droits » est dans l'interligne; 1er jet, non barré : « mort en défendant nos droits ». — Le ms., non modifié, porte : « *Lisle*, Hollis, *Fairfax*,

Bradshaw, ce juge austère ». — Sur le ms. : « *je crus* trouver mon rêve ». — Premiers jets : « Dans ses *travaux* profonds.... Au *faîte* de l'État.... » — Après : « voilà ce qu'il cherchait », on trouve, biffés, deux vers qui reparaîtront plus loin, un peu changés : « Olivier, de Cromwell je te demande compte! » *Variante* : « De Cromwell à Cromwell je viens demander compte, Et de ta gloire enfin, etc. »

— Leçon du ms. : « Tu *souris!* dans ton astre... » — Premier jet, barré : « périr » (remplacé par « mourir »). — « Ne recules-tu pas? — » est dans l'interligne; 1er jet, biffé : « Je vois ton front pâlir... » — Premier jet, barré : « Maintiens *nos droits* en équilibre.... Fais sur *le monde entier.* » — L'hémistiche : « Sauve sa liberté » est dans l'interligne; 1er jet : « Respecte ses vieux droits » (ce mot rimait avec *Rois*). — Ms., non corrigé : « *Mendiant* à prix d'or... » — L'hémistiche : « Sois plus que roi. Remonte » est dans la marge; premières rédactions, barrées dans le texte : « Remonte, *loin du trône....* Ah! rends ton âme auguste à sa beauté première! » — Premier jet, non barré : «... *il voit* mal ma fortune ». — Leçon du ms. : « Les Rois comme *Cromwell...* »

Scène VI. — Les onze vers délicieux qui ouvrent la scène ont été annexés en marge, depuis : « Ah! Francis! — ... » jusqu'à : « De grâce, dites-moi,... » — Premier jet, biffé : « LADY FRANCIS, *accourant.* » — « J'ai souffert de nos maux » est le premier jet, maintenu. Dans l'interligne, cette correction, rejetée : « J'ai *pleuré nos malheurs* ». — Premier jet : «... *en te parlant* du roi ». La correction : « dans le procès » est dans l'interligne. — Les trois vers : « Je maudissais leur crime... jamais de moi? » ont été recopiés en marge. Le premier jet, encadré

dans le texte, offre un second vers (aparté) tout différent :

CROMWELL, à part.

Tristes usurpateurs! à quel prix nous régnons!

— Premier jet : « Qui dit cela? J'appris à vous aimer, j'*espère*? » Le mot : « j'espère », placé dans la bouche de Francis, fut biffé et rajouté au rôle de Cromwell. — Premiers jets, barrés : « Quoi! *puni par* ma propre famille! Trahi par mon fils *même* et maudit par ma fille! » et : «... son *doux regard*, sa voix... » Au vers suivant, le ms. donne la leçon incorrecte : « *Fait* trembler ce Cromwell... » — « Que son cœur saurait avec effroi » est une correction interlinéaire, surmontant ce premier jet : « *de quel front dire à son chaste* effroi.... » — Premiers jets : « *L'aspect de ma Francis.... Ah! ne l'attristons pas....* » Le vers : « Ange heureux! etc. » est une correction marginale; 1er jet, non raturé dans le texte : « Que mon souffle flétri (correction interlin. : *empesté*) n'approche pas du sien! »

Scène VI. (Le ms. porte : *septième.*) — « Bah! » dans l'interligne, remplace *Mais.* — Premier jet, non barré :

A cet âge, *on est fou! (soupirant) Ce n'est donc plus mon tour!*

Après ce vers, voici quel était le premier jet (*A Rochester*) :

Allons (correction interlin. : *Monsieur*), *soyez discret! — Sur-*
[*tout, quoi qu'il arrive,*
Ne me nommez jamais : on me brûlerait vive.

LORD ROCHESTER.

Soyez tranquille : — Allez vous promener un peu!...

A partir d'ici, une partie de cette scène est enclavée sur le fol. 120, qui porte la mention : « *intercaller* (*sic*) *ceci* ».

Tout cet épisode de l'argent donné à la duègne est un effet burlesque que l'auteur reprendra dans *Le Roi s'amuse*. — Le ms. porte, sans correction : « Eh ! la bourse était *ronde*.... » — Après le vers : « Va-t-elle à ses côtés me faire ici moisir ? » tout l'aparté de dame Guggligoy (six vers : « Il a bon goût.... sur les hanches ! ») fut rajouté dans la marge. Le premier jet, biffé dans le texte, était cette réflexion, faite à haute et intelligible voix par Lord Rochester : « (*Haut.*)

Jamais fille de Roi, pour suivante et pour dame,
N'eut une Arsénia plus belle, sur mon âme !

DAME GUGGLIGOY.

Vous trouvez?... etc.

— Le ms. porte, sans corrections : « Vos yeux auraient rendu, *même dans ce* bel âge,... » et : « Je ne veux qu'un *époux* qui me parle de même.... — Elle veut un *époux* ! » — Après l'aparté de Rochester, « Encor ! le sang me bout », se termine le feuillet 120, enclavé. Les treize vers de dialogue qui suivent (« Qu'ont donc pour vous charmer.... — Surtout, quoi qu'il arrive,... ») figurent dans la marge de ce fol. 120. Le ms. porte : « Quel attrait *trouvez*-vous à l'air de ces minois ? » — La mention : « *et la regardant sortir* » est absente du ms. Et la scène se terminait par cette première rédaction :

DAME GUGGLIGOY, bas à Lord Rochester.

Je reste à deux pas. (Elle sort.)

LORD ROCHESTER à part.

Bon ! — hasardons l'aventure !

Scène VII. — Les mots : « *et pensive* » manquent. Le ms. porte : « *à part* ». — Dans le vers : « Elle ne voit en moi qu'un *pédant* tête-ronde ! » le mot *pédant* est dans l'interligne, surmontant *docteur* (non raturé). — Sur le ms., sans correction : « Vous *voyez devant vous* une de vos victimes ». — « Vous me comblez de joie » est une correction interlinéaire, remplaçant le premier jet (barré) : « Vous me *rendez la vie* ». — Sur le ms., sans correction : « Il *veut prendre* la main... » Les mots : « *par la robe* » manquent. — « Que n'ai-je à vous offrir.... », correction interlinéaire, remplace le premier jet : « *Je dépose à vos pieds....* » — Sur le ms., sans corrections : « Serez-vous *donc plus* dure... » et : « *J'ai traversé* l'Asie.... » Le nom propre *Ophis* surcharge un autre nom. — « Cruelle ! » fut substitué au premier jet *Ingrate !* et « Continuons » aux deux mots (barrés) : *Mais poursuivons.* — Après : « Mais, à défaut », *du fer le* surcharge *d'épée un.* — Point de corrections dans les vers précieux qui suivent, dignes de Cyrano de Bergerac : c'est du Scudéry tout pur, du Rostand anticipé : « Écoutez votre esclave, ô divine Mandane ! etc. » — Premier jet, non raturé : « Vos *discours* insolents... »

Scène VIII. — Mots rajoutés : « puis DAME GUGGLIGOY ». — Premier jet du premier hémistiche : « Cromwell ! Je suis *perdu* ! » La correction est dans l'interligne. — Premiers jets, non barrés ou barrés : « *Que ne parliez-vous donc* tout de suite, mon cher ?... un vieux *monstre* à damner !... Un *spectre* à *faire fuir* les bêtes carnassières !... » Les corrections sont dans l'interligne.

Scène IX. — La division manque au ms., ainsi que la réflexion de Rochester : « Ah ! la transition est imprévue et rude ! » qui est un aparté rajouté. —

Après la remarque de Cromwell, « Elle fait la prude ! » le manuscrit, non raturé, porte :

DAME GUGGLIGOY, se traînant sur les genoux.
Vrai, comme j'ai trente ans à la Sainte-Gertrude!
Non....

CROMWELL, la relevant.
Maître Obededom est de nos bons amis....

Les *trente ans* ont disparu, comme trop burlesques; la duègne, si coquette qu'on la suppose, ne pouvait se rajeunir aussi scandaleusement. — Le vers de la Guggligoy : « Peut-il donc aspirer à la beauté qu'il aime ? » est une correction marginale remplaçant ce vers, que prononçait Cromwell : « *Ne criez point. Il peut avoir celle* qu'il aime. » Le dialogue continuait ainsi (les corrections sont en marge) :

DAME GUGGLIGOY.
Et qui donc aime-t-il ?

CROMWELL.
Comment? Vous!

DAME GUGGLIGOY.
Moi!

CROMWELL.
Vous-même.

Toute cette scène comique fut fortement remaniée, amplifiée. Les allongements figurent dans la marge du fol. 124, *verso* (depuis : « C'est donc pour cela ?... » jusqu'à : « Sachez Que l'honneur... »). A partir de ces derniers mots jusqu'à : « Il faut vous marier... — » le dialogue est écrit sur un petit papier rajouté (fol. 125), collé entre les deux grands feuillets 124 et 126, au haut de la page. Nous observerons, pour *Cromwell* comme pour beaucoup d'autres drames, *Ruy-Blas*

notamment, que c'est de préférence l'élément comique que l'on trouve ainsi, comme systématiquement et de parti pris, appliqué postérieurement, enclavé après coup dans la rédaction primitive, trop sérieuse et d'allures trop classiques au gré de l'auteur relisant son œuvre. — A signaler, au cours de cet intermède plaisant, les variantes que voici. Après ce vers (barré), adressé par Dame Guggligoy à Rochester : « C'est donc possible?... Viens, bijou, que je t'embrasse[1] ! » on lit : « *Elle s'avance vers Rochester, qui recule d'abord, et se résigne enfin.* »

LORD ROCHESTER, à part.

Je suis prêt, à mon tour, à lui demander grâce.

DAME GUGGLIGOY, à part.

Au fait, je ne suis pas si digne de dédain[2],
Quand j'ai ma *mante noire* et mon vertugadin,
Mes *nœuds* d'amour, *les* bras *bien couverts par mes* manches,
Et mes deux tonnelets ajustés sur les hanches.
Je commence à comprendre : il m'aura vue ainsi!

Après ces mots de Rochester : « Je ne puis vous dire le contraire », on lisait : « (*à part.*) Quel embarras ! »

DAME GUGGLIGOY, feignant de le repousser.

Tout beau ! de votre passion
L'emportement ternit ma réputation !
(A part.) Il a bon goût. Je vaux d'être encor regardée, etc.

Et, après les mots : « ... sur les hanches », suivait l'exclamation de Rochester : « O Wilmot, etc. » Hugo fut donc assez embarrassé pour loger l'aparté grotesque de la vieille coquette se jugeant encore désirable.

1. Ce vers vient immédiatement après celui de Cromwell :
« ... Qu'à ma fille, à genoux, vous la demandiez... »

2. Ce sont, à peu de différences près, les vers rajoutés plus haut en marge, dans la scène VI.

La mention : « *avec embarras* », avant : « Je ne dis pas... », manque au ms. — « Je m'exécute... et consens que... » remplacèrent les premiers jets, raturés : « *On se résigne*... et *permets* que... » — Le texte initial portait, après : « Je commence à comprendre : il m'aura vue ainsi ! »

DAME GUGGLIGOY.

Viens m'embrasser encor, cher vainqueur !

LORD ROCHESTER, brusquement.

Grand merci !

DAME GUGGLIGOY.

Tu me *boudes* ?

LORD ROCHESTER, l'embrassant de mauvaise grâce.

Hé ! non ! etc.

— Premier jet, biffé : « Dis *au caporal* Cham... » — Premiers jets, non barrés : « D'*adresse* et de candeur.... *Allons ! jusqu'aux enfers* suivons cette sybille (*sic*) ! »

Scène X. — (Sur le ms. : *neuvième.*) — « Parchemin » remplace *billet* (raturé). — Les mentions : « *Continuant.... Ici, sa voix prend un accent de terreur* » sont annexées en marge, ainsi que celle-ci : « *Examinant le papier avec attention* ». — Le vers ; « Voici l'adresse : « A Bloum, au Strand, hôtel *du Rat* » est une correction marginale ; 1er jet (barré) :

Mais le ciel a voulu que sa main s'égarât.
Sans doute il m'a remis....

— « Infernale » est dans l'interligne ; 1er jet, non biffé : « *Exécrable* entreprise ! — » — La mention : « *Entre Davenant* » manque au manuscrit.

Scène XI (sur le ms. : *dixième.*). — Après : « — Dieu ! la bonne figure ! » le ms. porte la mention : « *il rit* » ; et, après : « Chut ! », la mention : « *Lord Rochester fait un*

signe affirmatif. » — Premier jet, biffé : « *Seriez*-vous marié,... » — « Rassurez-vous, d'ailleurs, » est dans l'interligne; 1er jet, barré : « *Mais tranquillisez-vous.* » — « Protégé par Milton... » remplaça le premier jet, raturé : « *Grâce à votre* Milton... » — Voici la première rédaction de la fin de cette scène et du début de la scène suivante (la *onzième* sur le ms.) :

DAVENANT.

C'est juste. — Mylord a, dans tout ce qu'il travaille,
Un bonheur qui vaudrait qu'on frappe une médaille.

LORD ROCHESTER, apercevant dame Guggligoy qui entre.

Oui, mais quelle figure elle aurait pour revers!
(1er jet, biffé) *Oui! voici le revers de médaille...*

SCÈNE ONZIÈME.

DAVENANT, LORD ROCHESTER, DAME GUGGLIGOY.

DAME GUGGLIGOY, à Rochester.

Hé bien! petit ingrat! dans mille coins divers
Je vous cherche. Déjà fuyez-vous votre amante?

Scène XII. — Le ms. porte, sans correction : « Hélas! je me *tourmente...* » — Les mentions : « *le tirant par la manche,... qui cherche à repousser dame Guggligoy* » sont absentes du ms. — « Sachez pour le moment... » remplaça le premier jet, barré : « *Vous saurez seulement...* » — Ms., sans corrections : «... la *sorcière* m'appelle.... J'aurais voulu, *comme objet d'art, Voir* duègne et *chapelain* conjoints par un soudard! » — « Moi qui ne suis point mal » a remplacé : « Moi qui *n'ai que trente ans...* » La vieille se rajeunissait à force; on voit que, à deux reprises, l'auteur a supprimé ce trait d'un comique outré. — Le ms., sans correction, porte deux fois : « *Quatre* cents vieux *écus...* » —

« Était mort » est dans l'interligne; 1er jet, non barré : « *mourait...* » — En marge, depuis : « Pour un saint, quel langage ! » jusqu'à : « Me chasser sans pitié.... » — L'épithète *furieuse* manque au ms., qui porte, sans correction :

Gare à mes yeux! *elle* a les ongles *si* crochus!

— Pas de corrections dans le reste de cette scène assez amusante et drôle, mais, au surplus, d'un goût déplorable. — La mention finale fut rajoutée.

Scène XIII (sur le ms. : *douzième.*). — Après le nom de Cromwell, le ms., sans rature, porte : « *Davenant se tenant au fond de la salle* ». — Ms., sans correction : « Sans *Francis...* » — « A moins d'être insensé... » remplaça, dans l'interligne, le premier jet, barré : « *Il faudrait être fou* comme eux ». — De même, « je n'y vois qu'un avis » surmonte, dans l'interligne, la première rédaction, non barrée : « *quelque chose est encor* imparfait. — » Le premier jet, rayé, du vers : « Tendre un piège, etc. » était : « *Attaquer le* lion dans son *propre* repaire ». — Premier jet, biffé : «... *n'était* saint qu'en grimace ! » — Premier jet : «... *avec* moi bon apôtre; » correction interlinéaire : «... *près de Cromwell* apôtre ». — « Ce doit » est dans l'interligne; 1er jet : « *Il faut* être Wilmot... etc. » — Le vers : « Seulement, à l'appât... » est une correction interlinéaire; le premier jet, non raturé dans le texte, était :

... *Pour assurer* l'appât *où je les ferai* mordre...

— « Verbiage! » a remplacé « *Bavardage* » (biffé). — Les sept vers : « Ah! Cologne!... Dieu! saurait-il?... » sont ajoutés dans la marge du fol. 129 (*verso*). « Passons vite » a remplacé le premier jet, barré : « *Ah! partons!...* » et : « Ah! restons... » remplaça, dans l'inter-

ligne, le premier jet : « *Restons donc....* » — Sur le ms. : « DAVENANT, *effrayé*, à part : Dieu! saurait-il?... » et : « CROMWELL, *tranquillement.* » — Premier jet, non barré : «... la *face* latérale ». — Sur le ms. : « DAVENANT, *rassuré*, à part. » — Annexion marginale, les quatre vers : « Mauvais goût! mauvais goût!... Et vous n'avez rien vu?... » — La mention : « *souriant* » manque au ms., lequel donne, sans correction : «... — qui donc *emporta* les chandelles? — » Les mots : « *Il entrecoupe sa lecture d'exclamations de triomphe* » sont absents du ms., qui porte simplement : « *lisant.* » — Sur le ms., sans correction : « Si vos *drames*, Monsieur,... » — Les mots : « *Cromwell le congédie avec un rire amer et ironique* » manquent au manuscrit. — Après l'exclamation : « O dénoûment sinistre! » et la sortie de Davenant, on distingue la mention de coupe (biffée) : SCÈNE TREIZIÈME. — La mention : « *Il regarde tour à tour...* » se terminait par ces mots, raturés : «... *qu'il tient déployés dans ses mains.* »

Scène XIV (*treizième* sur le ms.). — La mention initiale fut rajoutée, ainsi que les vers adressés bas par Cromwell à lord Carlisle : « Lord Carlisle! arrêtez,... A la porte du Parc. » — Le ms. porte : «.... A Bloum, *qui dans le* Strand, *Hôtel du Rat*, demeure ». — Les trois premiers vers prononcés par le clerc du Parlement (« Le vingt-cinquième jour..., etc. ») furent rajoutés en marge; noter la vraie leçon du ms. : «... votés *en* Parlement. » La rédaction primitive ne comprenait que ce vers unique :

Ce vingt-cinq juin; — bills votés en Parlement.

— Premier jet, biffé : « *Ayant considéré...* » — « Prix » surcharge *poids*. — En marge, la mention relative à la rentrée de Thurloë (« *En ce moment*, rentre

Thurloë... etc.») et le : « C'est fait! » qu'il chuchote à Cromwell. — « *Tertio* » a remplacé *Mylord*, biffé. — Premiers jets : « Le *pieux* parlement... »... « CROMWELL, *à part* (et non : « *bas à Thurloë* ») » et : «... que *leur quo warranto* ». — « A qui des anciens Rois le titre... » est dans l'interligne; 1er jet, non barré : « *Que* le titre *royal à ce chef* soit rendu ». — Le mot : « Christ » manque au ms. Variantes de ce vers :

Qu'assisté de ses saints *Dieu* régnera (peut régner) lui-[même;
Qu'assisté de ses saints *le Roi sera Dieu* même.

Premier jet, non raturé (corrigé dans l'interligne) :

Que Votre Altesse donc *soit aux yeux de* l'Europe
Le *Josué moderne* et *le nouvel* Aaron!

— Ms., sans correction : « CROMWELL, à part : Il le faut! — » — « Ormond » surcharge *Charles*. — Premier jet, non barré (corrigé dans l'interligne), du dernier vers de la scène : « — *Prions, et* cherchons *le* Seigneur! »

Scène XV (ms. : *quatorzième*.). — Ms. : «... appuyé sur *le bras* de son fauteuil.... » — En marge, cette correction, abandonnée, du vers « Oui. — De dormir, etc. » : « *Je n'en eus jamais plus besoin, ni moins* envie. » — Interversion, sur le ms., des deux vers : « Mais c'est ici, mylord,.... Les juges de Charle... » — Sur le ms., sans correction : « Vous savez, Monsieur, trop bien l'histoire ». — La mention suivante fut en grande partie rajoutée; primitivement, elle se réduisait à ceci : « *Il reste un moment silencieux* ». — Premier jet, biffé : « Quel *mystère*?... » — La mention : « *Montrant le lit* » fut rajoutée. — Le ms., non raturé, porte : « CROMWELL, *impérieusement* : Tais-toi! — » — Premiers jets, barrés : «... devant la table

chargée de bougies.... Il souffle *sur la chandelle et l'éteint....* » Corrections dans l'interligne. — La mention : « *Entre Rochester, accompagné, etc.* » fut rajoutée en petits caractères dans le texte. — Les mots : « *avec joie* » sont absents du ms., ainsi que la division de la scène XVI. — Ms., sans correction : « Je l'arrache *au* remords » (*au sing.*). — La mention : « *ricanant* » manque au ms. — Sur le ms. : « LORD ROCHESTER, *troublé* : Oui... » — Premier jet : « Quel *accent !* » — Les deux vers : « Oui, l'hypocras contient.... Alors, buvez vous-même ! » constituent une correction qui ne figure point sur le manuscrit, dont voici le texte :

LORD ROCHESTER.

Oui, *mylord... (à part) Quel œil fauve et quelle voix lugubre !*

CROMWELL, prenant le gobelet sur le plat et le lui présentant.

Buvez vous-même, alors ! — *L'hypocras est salubre.*

— Premier jet, biffé : *foudroyé* (remplacé par : « épouvanté ». — Premiers jets, non barrés : « Vous n'êtes pas au bout, *d'ailleurs.... Triomphez du* respect.... *Il veut m'entraver !* (correction : « Je suis écrasé ! ») » — La mention : « *avec un rire sardonique* » manque au ms. — Le vers : « L'un vous (ce mot surcharge *nous*) force à dormir, l'autre à livrer bataille » est une correction marginale, surmontant ce premier jet, non barré dans le texte : « *Ici*, dormir *en paix ; là-bas*, livrer bataille ! » — Premier jet, biffé : « *Tu verras* », corrigé en : « Nous verrons ». — Premier jet : « Quand on a tout le jour... » L'interversion faite dans l'édition est indiquée par le signe usuel. — Le manuscrit porte, sans correction : « *De Cromwell*, — sur la Bible, — essuyé l'apostrophe.... — » — Premier jet, non barré : « C'est là mon *seul* regret ». Premier jet, barré : « — Chassons ce *vilain* rêve. — »

Scène XVII (sur le ms. : *seizième.*). — C'est une scène fort importante (dialogue entre le Protecteur et le Juif Manassé), d'allures, de construction et de ton fort classiques, et accrue d'une longue addition marginale. Nous avons noté plus haut que les procédés des classiques, anciens et modernes, ne sont point rares dans *Cromwell* : ce drame renferme, en effet, des monologues, un songe (il se trouve précisément dans cette scène 17 du III), des souvenirs du *Cinna* de Pierre Corneille, voire même des réminiscences de Sophocle, en particulier du passage où Œdipe, tyran de Thèbes, invective avec fureur le devin Tirésias, qu'il consulte, et qui se refuse à parler d'une façon suffisamment claire.

Le complément du nom du Juif, Ben-Israël, est absent du ms., qui portait primitivement : « Que m'apporte Le Juif? » (1er jet, biffé.) — La mention : « *bas* », avant les mots : « Sans t'éloigner pourtant », manque au ms. — Leçon du ms., non corrigé : « Rien : — sinon que le bruit dans Londre *est* répandu... » — Les mots : « *Point de faux témoignage* », a dit... » sont une correction interlinéaire, placée au-dessus du premier jet, non barré :

« *Vous ne mentirez pas* », *prescrit* le décalogue.

— Les mots : « je comprends.... Sort bizarre!... » sont dans l'interligne; premiers jets, non raturés : « Oui, je *lis à* ce livre.... *Quel destin*!.... » — Le ms. porte : « s'approchant *vivement* d'une fenêtre, etc. » — « Il se pourrait? » a remplacé le premier jet, biffé : « *se pourrait-il?* » — « Vie » surcharge *page* (« Déchiffrer chaque *page*... »). — « Au faîte » remplace, dans l'interligne, le premier jet, non barré : « [Fier de

briller] *une heure...* » — « L'homme » est dans l'interligne; 1er jet, non biffé : « Mais l'*âme...* » — Le vers :

Me dire où finira la lutte *où* je *m*'engage

est une correction interlinéaire substituée au premier jet, non barré dans le texte : «... *Et comment* finira *le combat* que j'engage? » — De même, le vers : « Illuminent ton âme... » est une correction interlinéaire remplaçant cette première rédaction, raturée : « *Éclairent* ton *esprit d'une* clarté mystique... » — La mention : « *baissant la voix* » fut substituée à celle-ci (1er jet, barré) : « CROMWELL, *le relevant et lui serrant la main* ». — Les mots : « *et se redressant* » manquent au ms. — Dans l'interligne : « malgré »; 1er jet, non biffé : « *levant* les barrières de flamme... » — Sur le ms., sans correction : « Où *s'assied* (et non : « veille ») Jéhovah... » L'hémistiche qui suit immédiatement, « qui ne dessaisit pas... », est dans l'interligne, corrigeant la première rédaction, non barrée : « *dont l'œil* ne *quitte* pas... » — Sur le ms., sans correction : «... triple *prison* du monde! » — Après le vers : « Supporter sans mourir l'aspect du grand arcane? » se trouvent, dans le texte, deux vers raturés : « Va! je sers ici-bas tes plans... Mais quand..., etc. » Ici commence, en marge du fol. 137 (*verso*), une importante annexion marginale de trente vers (depuis : « Toi, qu'un terrestre soin préoccupe toujours,... » jusqu'à l'aparté de Cromwell : « Non! ce n'est point ainsi que parle un hypocrite »). — Le vers : « Sans quitter un instant l'autre monde des yeux » est une correction interlinéaire; 1er jet, non barré : « Sans *avoir* un instant *quitté* l'autre des yeux ». Deux vers plus loin, la première rédaction, biffée, était :

Que de fois *dans* la nuit j'ai *quitté* ma demeure....

La correction est, également, dans l'interligne. — Leçons du ms., sans corrections : «... Qui, sur l'orbe du ciel *dans les* plis du linceul... (l'édition porte : « *comme aux* plis du linceul... ») » et : « — pour ton *esprit* (et non : « regard »), mort dans sa nuit première,... » — « Le grand œuvre » est dans l'interligne; 1er jet, non barré : « As-tu, dans *un but fixe* ardent à t'absorber,... » ce qui était fort mal écrit, vraiment! — Dans l'interligne : « proscrits, méprisés »; 1er jet, non biffé : *obscurs*, *dédaignés*. — Premier jet, raturé : « Dis-moi si *mon étoile* est propice à mes vœux! » — Selon le manuscrit, non raturé, Manassé prononce *à part* cette réflexion :

... L'esprit cède au glaive, et le mage au tyran.

Puis : « (*haut à Cromwell*) Parle, mon fils! » L'édition ne porte point trace de cette différence de ton. — Premier jet, barré : « *Explique* à mon âme étonnée... » — Dans l'interligne : « [Je] fais un pas »; 1er jet, non biffé : « Je *lève* un *bras* ». — A la suite de ces mots : « — elle pendait à la main du bourreau! » on distingue, biffés dans le texte, ces trois vers :

Le père d'Isaac, le gendre de Jethro,
Eurent des visions, mon fils, moins redoutables.
Celle de Balthasar, dans l'ivresse des tables....

Ici, Cromwell interrompait brusquement le Juif : « Que m'importe? — Que veut dire ma vision?... » Les douze vers enclavés («.... Ne l'égale pas même... a-t-elle été suivie? »), qui constituent la seconde addition marginale de cette scène capitale, figurent dans la marge du fol. 138 (*recto*). — « Vivant encor » est dans l'interligne; 1er jet, non barré : « *qui n'est point mort* ». — Les mentions : « *Il retombe dans ses médita-*

tions.... Il se retourne vers Cromwell. » sont des jeux de scène absents du ms. — Enfin, voici le premier jet du dernier vers rajouté (les corrections sont dans l'interligne) :

Dis-moi de quelle odeur sa fuite *fut* suivie.

Le vers : « Parle, etc. » est remanié en marge et dans l'interligne; il y avait d'abord : « Est-ce vérité? parle! Est-ce *dérision?* » Ce dernier terme était impropre. — Dans l'interligne : « en la contemplant on croit la voir... » Premier jet, non barré : « Fixe, *aux yeux éblouis elle semble* grandir ». — Le ms. porte : « CROMWELL, *impatienté* (et non : « impatient »). » — Leçon du ms. : «... qu'en sa *sphère* elliptique... » Ce substantif et cet adjectif étaient incompatibles; et Hugo, se rappelant ses anciennes études de géométrie, remplaça *sphère* par : « marche ». — « Coupée » est une correction interlinéaire surmontant le premier jet, non raturé : *sanglante.*

— Signalons enfin une dernière et courte addition marginale (relevée sur le *verso* du fol. 138), de quatre vers (depuis : « Qu'entends-tu par miracle?... » jusqu'à : « ... du ciel te changer les réponses »). « Du ciel te » surcharge « *des cieux vous.* » — Dans les suivantes mentions de jeux de scène, les mots : « *sans le quitter des yeux* » et : « *après un instant de silence* » ont été rajoutés, comme le prouvent les parenthèses fermées qui les précèdent. — Après : « ... ta mort est sûre », premier jet, barré : « Que dis-tu? » — Ms., sans corrections : « *Salomon!* Mentir! » et : « ...se retourne en dormant... » et : « CROMWELL, *vivement.* Tu le crois! » et : « Il s'approche du Juif *et lui dit* à voix basse ». — La seconde exclamation : « Dieu! » (dans la bouche de Thurloë) est absente du ms., qui porte : « C'est de ce *seul* flam-

beau la lueur sépulcrale. » — Ms., sans correction : « ... et s'arrête en passant *au* lit de Rochester ». — Telle est cette dernière et longue scène de l'acte III, dont la correction est, comme on voit, spécialement intéressante. La fin de l'acte est accompagnée, selon l'usage de l'auteur, de la date, 9 oct. 1826, et du compte des vers : 1526, 1568, 1629.

Acte IV. — Il commence sur le fol. 140. Date initiale : 11 oct. 1826 (Hugo ne s'est accordé qu'un jour de répit). Après ce fol. 140, qui est la feuille de titre (*La Sentinelle et la Poterne*) de l'acte IV, on trouve un feuillet (141), dont le recto est blanc. Au verso, plusieurs citations latines et des bribes de vers, dont beaucoup sont encadrées : « *Solus cum sola in locis remotis Non cogitabuntur* (var. : *judicabuntur*) *orare pater noster.* — La clémence est, au fond, un moyen comme un autre. — *Nullus homo liber capiatur aut imprisonietur.* »

L'indication préliminaire de décor débute ainsi : « *Le théâtre représente le parc ou jardin royal de White-Hall.* A droite, etc. » Les mots : *en noir*, *en ogive*, manquent au ms., qui donne : « ... petite porte *gothique*... »

Scène I. — Le ms. porte : « *de* grandes bottes.... Cromwell pose son mousquet... On *entend distinctement*.... » — Aucune correction dans la chanson.

Scène II. — Sur le ms. : « Les *quatre* bouffons... » — Premier jet : « ... s'ils *voyaient* là nos faces,... » « Trouvaient » est une correction interlinéaire.

Dans le beau monologue de Cromwell enviant le sort de son fou Elespuru, peu de chose à noter. Orth. du ms. : « ... De cuirasses d'acier... » — Quatre vers ajoutés en marge ; depuis : « ... Discourt à tout hasard,... » jusqu'à : « Il vibre au moindre choc ». —

Au lieu de : « *Une pause* », le ms. porte : « *Il s'arrête un moment, puis continue avec amertume* ». — « Tout me hait » est une correction interlinéaire ; 1er jet : « *peuples, rois*, tout m'accable ». — Premier jet, raturé : *vingt* : « Mon sort depuis *vingt* ans... » Correction : « quinze ans ». — Sur le ms., sans corrections : « Nouvelle *interruption... Et montre* au meurtrier.... Ce Juif *maudit* me laisse... » — « Discours » est dans l'interligne ; 1er jet, non biffé : « ... ses *avis* sacrilèges.... » — « Le verset » a remplacé *l'oraison* (1er jet, barré). — Début du vers suivant (1er jet, biffé) : « Essayons sur Cromwell ». — Sur le ms. : « *Ici* le beffroi commence... » *Lentement* fut rajouté dans l'interligne. — « C'est l'instant » est une correction interlinéaire ; 1er jet, non raturé : « *le signal* attendu ! » — Sur le ms. : « Il s'arrête, et reprend : Minuit ! etc. » L'hémistiche : « Si j'invoquais les saints ?... » est absent du manuscrit, dont la leçon est : « *Malgré moi, j'en frémis !* » — Leçons du ms., sans ratures : « *On entend* un bruit de pas.... voici *les ennemis.* »

Scène III. — Sur le ms. : « (*les quatre fous dans leur cachette*) » ; mots rajoutés dans l'interligne. En revanche, la mention : « *Cromwell remet son mousquet*, etc. » manque au ms. — La mention : « *Montrant la poterne* » est en marge. La suite, « ... *dont l'ombre, etc.* » est absente du ms. — « Devrait ici » est dans l'interligne ; 1er jet, barré : « Wilmot *eût dû venir* nous attendre ». — « Gâté » surmonte, dans l'interligne, le premier jet, non biffé : *risqué.* — « Puisqu'on le retient » est, de même, une correction interlinéaire ; 1er jet, non barré : « Et puisqu'*il est absent....* » Au-dessous, cette correction, non maintenue : « Puisqu'*il est retenu...* » — Orth. du ms. : Wil*l*mot (*lapsus*). — Leçons du ms., sans corrections : « ... *cela* m'est fort

égal.... CROMWELL, à part, *et jetant un regard de colère sur Ormond* : Insolent! » — « ... Que tantôt... » est dans l'interligne ; 1er jet, non biffé : « ... Qu'*aujourd'hui*... » — « En parler devant moi » est une correction interlinéaire remplaçant ce premier jet, barré : « *le drôle ose* en parler de la sorte ! » — « Simplement » et « ainsi » remplacent, dans l'interligne, les premiers jets, non biffés : *Seulement* et *alors*. — Une addition marginale de cinq vers (depuis : « Mais il me semble aussi... » jusqu'à : « Oui, ce pauvre Richard ! ») remplace la première rédaction (un seul vers) :

DOWNIE, aux cavaliers.

Richard Cromwell est pris! Vous savez? un perfide... etc.

— L'hémistiche de Lord Roseberry : « C'est un si bon vivant ! » est une correction interlinéaire substituée au premier jet, barré : « *Nous l'allons délivrer!* » — Sur le ms. : « LORD ORMOND, lui montrant *le soldat* (et non : « Cromwell »). » — « Marche » est dans l'interligne ; 1er jet, raturé : « Il *s'avance* de nouveau... » — La mention : « *à part* », avant : « Trop de facilité... », manque ; la mention : « *bas* », avant : « aux cavaliers, etc. », est rajoutée dans l'interligne. — Le vers : « Il n'est à craindre ici que pour nos carolus » est la correction interlinéaire d'un vers raturé, difficile à déchiffrer, et ainsi conçu, sauf erreur :

Nous ferions pour entrer des efforts superflus.

— Premier jet, barré : « Nous n'avons plus (var. : point) d'argent ». — Après : « LORD CLIFFORD », la mention : « *montrant Cromwell* » est barrée sur le manuscrit. — « Cafard » (orth. du ms. : *caffard*) remplace, dans l'interligne, le premier jet, non biffé : *renard*. — Le

vers : « Pour un rien, pour un mot, embarras sans pareil ! » est une correction marginale ; 1er jet, bâtonné : « *Voyez un peu d'où vient un* embarras pareil ! » — « Discours » a remplacé, dans l'interligne, le premier jet, non barré, *propos* : « De quels *propos* menteurs il flatte votre oreille ! » — Dans l'interligne : « Tu *disais* donc qu'il dort ? » — Sur le ms., la réponse de Sir William Murray, « J'en suis sûr », est précédée de la mention : « *à part* », et la phrase suivante (« C'est à vous, etc. ») de la mention : « *haut* ». — Le ms., sans correction, porte : « Pour *votre* dévoûment... (et non : « Pour tant de dévouement... »)... » — « Je gage » surcharge *sans doute*. — Orth. du ms. : « *O!* que vous êtes bon ! » — Le texte : « Qu'en sais-tu ? — Bah !... » est absent du ms., qui porte ces deux leçons : « Oh ! rien du tout ! » et : « Rien, n'est-ce pas ? » — « Devoir », dans l'interligne (« Pouvez-vous donc remplir ce devoir qui m'effraie ? »), a remplacé *rôle*. — Ms., sans correction : « (*à part*) *Il cite* de travers la Bible », et : « lui présentant *la* bourse ». — « A-compte » (*sic*) surcharge *argent*. — « Merci » est dans l'interligne ; 1er jet, non barré : « Je prends ». — Sur le ms. : « Lui présentant *sa* main... dans *le* coin du théâtre ». — Les huit derniers vers de la scène (« Nos pas sont par la nuit voilés,... l'enfer *souvent* [leçon du ms., sans correction] le donne ! ») sont écrits dans la marge. La première rédaction, plus simple et un peu plus courte, était celle-ci, dont l'ordre fut modifié :

« ... CHAMBRE-PEINTE.

LORD ORMOND, avec joie.

Je vais le saisir sous le dais !
Voici l'occasion qu'au ciel je demandais !
Enfin je tiens Cromwell ! Le *sort* me l'abandonne.

CROMWELL, à part.

Ce qu'on demande au ciel, l'enfer *souvent* le donne.
(*Haut à Ormond.*)
Entrez!

LORD ORMOND, à Cromwell.

D'un grand secret nos *desseins* sont voilés :
(var. : *tous nos pas*)
Mais veillez bien pourtant!

CROMWELL.

Soyez tranquille! — Allez.

Telle est la fin primitive de la scène III.

Scène IV. — « Toujours » manque au ms. — « Nous faisons à » est dans l'interligne ; 1er jet : « ... *vont recevoir* ces Rois ! » — Leçon du ms., sans correction : « Celui dont la puissance *abaissait tous* (et non : « humiliait ») leurs droits... » — Premier jet : « C'est exact. Ses façons, *oui*, ressemblent aux vôtres ! » *Oui* fut biffé, et *presque* rajouté dans l'interligne. Au vers suivant, « Presque ? » a remplacé le premier jet, barré : « *Vraiment ?* » — « Reître » fut substitué au premier jet, biffé, *soldat*. — Ms., sans corrections : « Vous ne voudriez *point*.... Jugez *comme il* était ridicule d'oser.... » — Premier jet, non raturé : « ... aux yeux *du monde entier*... » — Après la question de Cromwell : « Tu t'y présentais donc ? » fut barrée la réponse de Murray : « *Oui, je ne sais pourquoi* ». Dans la même réplique de Murray, le vers : « Savez-vous que je porte un loup sur mon cimier ? » est une correction interlinéaire surmontant la première rédaction, moins énergique (raturée) : « ..: *Et* je porte un *panache au haut de* mon cimier ». — Ms., sans correction : « ... mes amis me *pressant* d'un côté... » — Dans l'interligne : « Mais il *sut réparer* tout par l'hymen

précoce D'Henri premier, son fils... » Telle est la leçon exacte. Premier jet, non barré :

> Mais, pour tout réparer, par un lien précoce,
> Son fils Henri s'unit avec Maude d'Écosse.

— « Voyez » remplaça, dans l'interligne, le premier jet, biffé : « ... *suivez* la lignée... » — La mention : « *à part* » manque au ms. avant cette réflexion de Cromwell : « S'il savait à quel point il dit vrai, l'imbécile ! » — Leçons du manuscrit, non corrigé : « *Ils me réservent*, *oui*, la portion congrue. *Mais*, moi, vieil épervier, etc. » — « *Seul* » fut rajouté dans l'interligne, avant : « *haussant les épaules* ».

Scène V. — Ms. (dans l'interligne) : « *à part* », avant : « Dieu ! c'est le Juif hideux ! » — Ms. : « braquant *une* lunette... » — « Instant » surcharge *moment* [de trouble]. — Premier jet : « Onze sur les *sequins* ». — « Périodique » est dans l'interligne. — Sur le ms. : « à part *et* avec impatience ». — Le vers : «... En ce moment ! leur cri ne fait peur qu'aux hiboux » est dans l'interligne. Premier jet, barré : «... En un instant pareil. — *(Haut.) Tout va bien ! veillez-vous ?* » — Leçon du ms., sans correction : «... *Placé* là par *seigneur* Ormond ? » — Premier jet, biffé : « *Avez-vous donc* besoin qu'on *vous* réponde : oui ? » — « Oui. L'on *doit* me nommer caporal » est dans l'interligne ; 1er jet : « *(à part) Le grade de Roi* ».

Le vers mis dans la bouche de Manassé :

> Vous serez caporal, c'est très beau, camarade !

est absent du ms., qui porte, sans correction :

> CROMWELL, à part.
> Mais le grade de Roi me plaît mieux, camarade !

Et Manassé reprenait : « Un caporal commande... etc. » — « Ravi », dans l'interligne, a remplacé le premier jet, barré : *charmé*. — Variante : « Que de masques *portait* ce visage odieux! » — « Allons, soit, doux seigneur; » fut substitué au premier jet, biffé : « Allons, *mon cher* seigneur... » — « Livrez-moi » est dans l'interligne; 1er jet, non barré : « *De grâce*, votre main ». — Dans l'interligne : « *avec sa lanterne* ». — Les mots : « *dans le coin obscur du banc* » sont absents du ms.; mais on les trouve plus loin, dans la mention suivante. — Leçon du ms., non corrigé : « *Étudier de près* ton alphabet des morts ». — « Servir » surcharge *servait*. — Sur le ms. : « Le sort qui *les foudroie* (correction : « me l'envoie »)... » — Ms., sans correction : « Comptons! jugeons un peu de leur *magnificence*. » Il voulait dire *libéralité*, *générosité*; le terme, évidemment impropre, fut remplacé par « munificence ». — Dans la mention suivante, les mots : « *des mains* » sont absents du ms., et les mots : « *après y avoir jeté un regard* » furent rajoutés. — Ms., sans corrections : «... *dans* leur impur repaire.... sa part *de* leurs repas.... Et, de tous leurs plaisirs *compagnon* sans remord (*sic*), Enfin, comme un *festin*.... »

Scène VI. — Ms. : «... sans *en* être vu... » — Premier jet, barré : « *Oui, par les mêmes bras à qui* tu m'as livré! » — « Ce Joas » surcharge « *Cet enfant*. » — Avant : « Allons, courage! » la mention : « *riant* » manque au ms. — Premier jet, barré : « Il *fait briller son* poignard... » — Sur le ms. : « Mais de mon propre *meurtre*... » — La mention : « *Il fait un pas* » fut rajoutée en marge. — Sur le ms. : « Il s'avance *encore* vers Richard, puis *s'arrête* ». — Le joli vers : « Dans un jour de bonheur Dieu me l'avait donné » est une correction; 1er jet, biffé sitôt qu'écrit (il en

développera plus loin le sens) : « Enfant, que de bonheur, hélas! il m'a donné! » — A noter, à titre de bizarrerie, la vieille orthographe de l'imparfait en *oit* qui a échappé ici, par hasard, à V. Hugo : « Il me *sembloit*.... Quand il me *sourioit*! » — Sur le ms. : « Il s'avance par derrière *vers* son fils *en levant son poignard* ». Et, plus loin : « *En ce moment*, *il entend* un bruit de pas sous la poterne, s'arrête et se retourne ». — « De mon fils » a remplacé : « *Attendons* (barré). » — La phrase : « *Il remet son poignard dans le fourreau* » fut rajoutée dans l'interligne ; et la fin de la mention : « ... lord Rochester endormi et bâillonné avec un mouchoir qui cache *son* visage » était d'abord : «... lord Rochester *couvert d'un voile noir de la tête aux pieds* ».

Scène VII. — Sur le ms. : « A l'*arrivée* des cavaiers... » — Premier jet, raturé : « *Cela m'a* l'air suspect ». Le début fut modifié; la première rédaction est peu lisible sous la rature. On distingue ces paroles de Lord Ormond : « *Oui*, le plus fort est fait! Marchons! » Et, avant : « SIR W. MURRAY : Nous le tenons! Victoire! » — Les mots : « *à Cromwell* » sont dans l'interligne, et les quatre vers : « Sur sa table mourait.... Ah! c'est lui? » sont dans la marge. Premier jet, barré : « A peine y voyait-on! » Après le vers : « Ce Protecteur n'a pas même un lit de brocar*d* (*sic*) », il y avait primitivement : « RICHARD CROMWELL, *à part* : « Qu'est-ce que ces gens-là? » — Ms., non corrigé : « DOWNIE, *aux porteurs de Rochester* ». — « C'est qu'il » est dans l'interligne; 1er jet, non barré : « *Notre homme* est déjà lourd... » — Après la mention du nom de LORD CLIFFORD et avant la question : « Est-ce dit? » on distingue ces mots, biffés : « *soulevant le voile qui couvre Rochester* ». — Leçon du ms., sans correction :

« ... Sans verdict *de jurés* ». — « A la claie » est dans l'interligne; 1er jet, barré : « *au billot* ». — Dans l'interligne, de même : «... Que, pour faire éclater.... C'est fort bien... cet attentat.... » Les premiers jets, non raturés, sont : « *Il faut que pour venger.... J'en conviens.... Contre un assassinat....* » — Sur le ms. : «... *ce* magistrat intègre! » — La mention : « *Il contrefait la voix et le geste de Jenkins* » est absente du ms. — Le manuscrit porte, sans correction :

LORD CLIFFORD.

C'est ma dague qui juge, et juge sans recours!
(correction de : *appel*, raturé)

Frappons!

CROMWELL, à part.

Laissons frapper.

SIR WILLIAM MURRAY, à Jenkins.

Avec tous vos discours
Nous perdons notre temps.

LORD CLIFFORD (et non : TOUS LES CAVALIERS).

Finissons.

Le vers : « Vivant, le Roi veut-il le mettre... » est une correction substituée au premier jet, biffé :

Le Roi veut-il le mettre *en cage*, je vous prie?

— Sur le ms. : «... leurs épées à la main... » — Premier jet, barré : « Il *s'élance* au milieu des cavaliers. » — Dans le vers : « Roseberry, Sedley, Downie,... » Sedley a remplacé *Clifford*. — Sur le ms. (sans correction) : «... mal jugé *cet* enfant (et non : « mon enfant) ». — Le vers : « ... Bien, jeune homme! allons! ce n'est point mal! » fut rajouté au bas du fol. 160 (*verso*); et les trois vers suivants (« Mais faites donc valoir.... Mes

amis! ») sont dans la marge. Primitivement, le dialogue se suivait donc ainsi :

A-t-il tort? — Je vois tout d'un plus juste regard.

— Les mentions : « *Il crie avec force* » et : « *Aux cavaliers* » sont, la première en marge, la seconde dans l'interligne. — Le cri : « Au meurtre! » a remplacé le premier jet, biffé : « *Hé! bien donc*, ce n'est plus qu'en moi seul que j'espère. » — « *Il crie encore* » est en marge. — Sur le ms. : « LORD ORMOND, *avec douceur*, à Richard. » — « Avec lui tuez-moi.... » Cette inversion n'était pas sur le ms.; c'était un *lapsus*, une inadvertance; de là, un hiatus, un vers faux (« Tuez-moi avec lui... »). — Dans la mention : « Les cavaliers *veulent* arracher... » il y a une interversion au cours de la deuxième phrase sur le manuscrit, qui porte : «... semble se tenir prêt... et épier... » Les derniers mots, « *sans proférer une parole* », furent rajoutés. — Sur le ms. : « Tous *les combattants* s'arrêtent.... » — Les mots : « *à demi éveillé et* » furent rajoutés dans l'interligne, ainsi que ceux-ci : « *On distingue au milieu d'eux Thurloë et lord Carlisle* ». — Premier jet, biffé : « ... Sur ce fond *lumineux* ». — La division (SCÈNE HUITIÈME) et la mention finale furent rajoutées dans la marge du fol. 161 (*verso*).

Scène VIII. — Elle débutait par une exclamation de Murray (raturée) : « Dieu ! O ciel! » — Sur le ms. : «... brisant *la sienne* [son épée].... *ses* yeux ébahis ». — Premier jet, biffé : « Nos *grands* projets... » — Premier jet, non barré : « *Le sort* (correction : « Cromwell ») dans notre vin met de l'eau du Cocyte ». — La mention suivante, « Cromwell jusqu'*alors* est resté silencieux dans son triomphe, les bras croisés sur *la* poitrine, etc. » fut rajoutée au

manuscrit dans la marge du fol. 162 (*verso*). — Premier jet : « LORD ORMOND, *à part et regardant Cromwell* : Je ne connaissais point *Cromwell* — ». Dans l'édition, Ormond a remplacé Cromwell, et *vice versa*. — Sur le ms. : « ORMOND, *regardant* Cromwell ». — Avant : « Ton nom? » la mention : « *Haut* » est dans la marge. — Dans le vers : « Rien, qu'un sujet contre toi révolté,... » *toi* surcharge *vous*. — Ms. : « croisant *ses* bras ». — « Priant pour » est dans l'interligne; 1er jet, non barré : «... tout en *pleurant sur* l'homme ». — En marge : « *A Cromwell, en le repoussant* ». — Le vers : «.Va (variante : *Oui*), le sang tantôt souille et tantôt purifie » est une correction interlinéaire; 1er jet, raturé : « *Comme en son vieil honneur* (?) *l'audacieux se fie!* » — Sur le ms., sans rature : « CROMWELL, *impatienté*. Hé bien donc! vous aurez le gibet en partage. » — Correction interlinéaire, faible et heureusement non maintenue : « Nous irons au gibet *sans l'avoir mérité* ». — « Frêle » est dans l'interligne; 1er jet, non barré : «... Et qu'enfin votre trame est d'un *mauvais* tissu ». — Leçons du ms., sans corrections : « Par un sentiment fort votre âme est *fécondée* (leçon de l'édition : « possédée »), » et : « — *recevez* mes complimens sincères ». — Premier jet, barré : « *Pardonnez*-moi plutôt... » — Annexion marginale de quatre vers : « Souffrez que je vous joigne.... On le pendra plus bas. — » — Premiers jets, non raturés : « Avec *des gens de cœur*.... Çà, que chacun de vous *en chrétien* me pardonne... » — Dans la première des deux mentions finales, les mots : « ... *et lord Carlisle à leur tête*,... *et du Juif*... » furent rajoutés dans l'interligne; « *prisonniers* » a remplacé le premier jet, barré : *cavaliers*.

Scène IX. — Sur le ms. : « LES QUATRE BOUFFONS

JACASSENT ». — Premier jet, barré : «... *regardant* autour de lui si le théâtre est bien désert,... » — Premier jet, non biffé : « *Je ne sais quoi* de fou... » — Leçon du manuscrit, non corrigé : « — Voir Cromwell *tout* nu ! *C'est* voir *l'enfer* sans *voile*, etc. » — Dans l'interligne : « La palme est à.... » ; 1er jet, biffé : « *Moi, j'aime mieux* Richard... » — Annexion marginale de quatre vers, sur le fol. 165 (« Si Cromwell eût tué... la palme de notre art ? »). Avant : « Grand dommage ! » le nom de *Trick* surcharge celui de *Gramadoch*. — « Candeur » surmonte le premier jet, non barré : «... la *morgue* doctorale ». — Premiers jets, raturés : «... Ou du Vésuve *en feu* ramoner le cratère », et : « *Il* venait *dans ce lieu* comme on voit voltiger... » Plus loin : « *Ainsi* des cavaliers *Noll* punit la jactance ! » — Sur le ms., sans correction : « Il a plus d'une corde, *au moins* (correction : « amis »), à sa potence ». — Deux vers de la fin de cette scène provoquent une remarque curieuse. C'est Gramadoch qui parle :

> Le mystère est un œuf — écoutez, s'il vous plaît, —
> Qu'il ne faut pas casser si l'on veut un poulet.

Ce distique, un peu modifié (« *croyez-en Triboulet* ») se retrouvera dans le premier jet de *Le Roi s'amuse* (acte I, sc. I). Fréquent est le procédé chez Hugo. C'est ainsi, comme nous le montrerons plus tard, qu'on découvre dans *Les Burgraves* des vers composés originellement pour *Hernani* (voir p. 254). — « Qu'il écrase au » est une correction interlinéaire ; 1er jet, non barré : «... qu'écrase *son* passage ».

La fin du quatrième acte est datée du 25 octobre 1826. Compte des vers : 1008.

ACTE V (*Les ouvriers. — Le trône.*). — Sur le folio 166, où figure le titre ci-dessus énoncé, on lit toute une série de citations, de fragments de vers, présentés d'une façon décousue, incohérente; c'est un aide-mémoire jeté sur le papier : « Une tache paraît plus sur la pourpre que sur la bure;... le roi doit être plus pur que l'homme du peuple;... l'ossuaire de Morat;... la colonne de la place Vendôme (*quid ad rem?*); ce trophée est son trône;... Ah! laissez-y son ombre! il ne règne que là. »

Le fol. 167 contient également (recto et verso) bon nombre de vers, de rimes et de débris de vers, utilisés ou non : « Monsieur, vous garderez les arrêts pour trois jours;... Allez, ne péchez plus;... Mais il n'était qu'un fou qui pût le ramasser;... *punctum cum virgula*;... *Mane*, *Thecel*, *Pharès*;... *arboris magnæ ramus altus*; ... faim — fin; — octogone, Gorgone, Antigone; — Macaire; caire; sicaire, vicaire, antiquaire, reliquaire;... — Que ferais-tu? Je ne ferais pas grâce;... Quoi donc ? un sceptre? Otez de là cette marotte, etc.» C'est la feuille où s'appuyait la main de l'auteur, celle où il notait promptement les ébauches de l'improvisation et fixait les rimes saisies au vol.

Mention initiale. — Sur le ms. : « A gauche, *un peu* vers le fond,... » — « Achèvent de » est dans la marge; 1er jet : « *clouent.* » — Les mots : « *Vis-à-vis le trône, une chaire* » furent rajoutés dans l'interligne. — Après : « les vitraux », furent biffés les mots : « *de la salle* ».

Scène I. — Premier jet, biffé : « UN PREMIER OUVRIER, *interrompant son ouvrage...* » Leçon du ms. : «... sur les préparatifs *qui l'environnent* ». — Ms. : « LE CHEF DES OUVRIERS ». — « Bien dit » est dans l'interligne; 1er jet, non raturé : « *C'est juste* ». — Premiers jets, biffés : « *Mais il faut* se hâter.... *Non*, jamais nous

n'avons *rien fait*.... (Aux ouvriers qui clouent les planches) Vous, moins de bruit !... De si pressé, sinon *une certaine* nuit.... » — Or çà! vous,... » a remplacé la rédaction : « Vous *autres*,... » — ENOCH remplace, à quatre reprises, « le premier ouvrier »; et Tom, une fois, « le second ouvrier ». — Les mots : « *sur l'estrade* » manquent au ms. — Le vers : « Ce trône est moins solide; en y montant, il tremble » complétait primitivement la réplique du chef qui précède. — Sur le ms. : « L'OUVRIER, qui *lisait* (correction : « tient ») la Bible... » Et, plus loin, « *Le lecteur de la Bible* ». (Correction : « L'OUVRIER, montrant le trône. ») De même, « NAHUM » est une correction de la désignation, biffée : *le lecteur*. — Après le vers d'Enoch : « L'échafaud fut construit moins vite, ce me semble », on trouve deux vers raturés, dont le premier reparaît plus loin dans la même scène :

> Que ne suis-je souvent de la sorte employé!
> J'aime fort ces travaux de nuit : c'est bien payé.

— Sur un petit papier interfolié (fol. 170), on lit cette note de la main de V. Hugo, mais libellée d'une écriture plus récente : « Les vers dits par TOM ont été reportés, en partie, dans l'édition de 1828, à l'acte I, scène VIII, où ils sont dits par DAVENANT. » — « S'élire » est dans l'interligne; 1er jet, non barré : « S'il veut *se faire* roi,... » — Sur le ms., non raturé : «... un grand fauteuil *gothique*[1] très chargé de dorures, etc. » — Premier jet : «... *et portant à* son dossier... » — Premier jet, barré : «... c'est moi-même, *ma foi*,... »

1. On constatera que cette épithète, *gothique*, qui revient plusieurs fois dans les indications de décor, fut toujours soigneusement éliminée.

— Sur le ms., sans correction : «... *Bâtir* un échafaud aux lueurs des flambeaux ». — « Au prix de » est dans l'interligne ; 1er jet, non biffé : « *autant que* l'échafaud ». — Ms., sans correction : « C'est pour *l'entrepreneur* (correction : « le tapissier »), pour maître Barebone, etc. » — Après le vers : « ... Et de notre salaire il prendra les trois quarts », le manuscrit donne la leçon suivante :

LE CHEF.

Sans rien faire, du reste.
Variante : Sans avoir mis deux clous.

ENOCH.

Ah! c'est un homme unique.

TOM, reprenant.

Barebone, ennemi du pouvoir tyrannique,
Corroyeur pour les saints, tapissier de Cromwell,
Comme à deux râteliers mange à ce double autel,
Travaille, en louant Dieu, pour les pompes du diable,
Et peut-être à présent, toujours impitoyable,
Tonnant contre Olivier à huis-clos, en plein vent,
Maudit avec horreur le trône qu'il lui vend!
C'est un vendeur, etc.

Que sont devenus ces vers? Ils furent bel et bien retranchés. On sait combien le fait est rare.

Scène II. — « Proscrit » est dans l'interligne ; 1er jet, non barré : «... chez le tyran *trahi*,... » — « Ce même antechrist » est une correction interlinéaire ; 1er jet, non raturé : «... Que je sois tapissier de Stharbunazaï (*sic*)! — » En marge de ce vers, cette mention : « interrompu le 3 novembre, — repris le 3 décembre ». — « Néhémias » a remplacé un autre nom, *Sédécias*, croyons-nous.

Scène III. — Long soliloque du peu intéressant Barebone. Sur le manuscrit, les points d'exclamation

pullulent. Les lettres majuscules y foisonnent également (certains mots, comme *Rois*, les entraînent constamment) : l'on sait que l'écriture des premières années du dernier siècle en faisait un emploi quasi-perpétuel. — Ms., sans correction : «... Où Cromwell à *Baal* nous offre en sacrifice ». L'édition porte : « Nesroch ». — « De Dieu, que son âme a trahi; » est une correction interlinéaire, remplaçant : «... *du Christ et du peuple* trahi ». — « Recouvert » a subsisté; dans l'interligne : *revêtu*. — Premier jet, barré : « *Comme* Adonibezec... » — Le vers : « Cromwell de ce clinquant veut s'entourer encor » est une correction interlinéaire. Premiers états du texte :

> Cromwell *dans* ce clinquant *brillera moins* encor!
> *Parmi tout* ce clinquant *il brille moins* encor!

— Correction interlinéaire, rejetée, cette fois, pour revenir au premier jet : « Défraîraient aisément deux ou trois républiques! » — La mention : « *Il regarde les coussins du trône* » est dans la marge. — « La mode » est dans l'interligne; 1er jet, non barré : *l'usage*. — Dans le vers : « Que cette place est bonne, etc. », la première rédaction fut maintenue. Dans l'interligne, cette variante, dédaignée : « Que *la* place est *heureuse* à le bien poignarder! » — Dans la mention suivante, le ms. donne : « *l'indignation* », et non : « la fureur ». — Dans l'interligne : «... aux périls qui suivent l'anathème; » 1er jet : «... au péril qui suit *cet* anathème ». — Les mots : « *Comme frappé d'une idée soudaine* » sont absents du ms. — Dans l'hémistiche : «... et quel profit réel..., » noter ce projet, rejeté, de correction interlinéaire : « ... et quel *garant* réel... » — « Faut-il » est dans l'interligne; 1er jet : « Ne *dois-je* pas laisser...

etc. » — Faute d'orth. (inadvertance) du ms.: « *b*ortent (pour *portent*) de grands chapeaux coniques... »

Scène IV. — Le nom de PLINLIMMON manque à l'énumération des personnages. — Dans l'hémistiche : «... où nos mains l'ont jeté », *nos* remplace, dans l'interligne, le premier jet : *ses*. — Sur le ms.: « TOUS, *excepté Lambert* : Anathème ! » — « Attila » surcharge un autre nom, illisible. — Dans le vers :

En devenant un Roi, Cromwell n'est plus qu'un homme,

signalons une très belle correction; 1er jet, bien plat à côté : «... Cromwell *est un autre* homme ». — « Son appui » est dans l'interligne; 1er jet, non biffé : « La foule, *ivre de lui*, le quitte et passe à nous ». — Avant : « Notre épée a quitté le fourreau », le nom de JOYCE surcharge *Wildman* ou *Windham*. — Les noms propres, sur le ms., sont rangés dans cet ordre : « Goffe, Skippon, Wolsey,... » — « Vengeurs » est dans l'interligne; 1er jet, barré : « A nos couteaux *sacrés* rien ne peut le soustraire ». — Orth. du ms.: *Desborough*. — « Pitiés » est dans l'interligne; 1er jet, biffé : «... et de *craintes* de femmes ! » — Le nom de GARLAND surcharge *Syndercomb*. — Leçons du ms., sans corrections : «... *Dans* la chambre étoilée infernal météore... » et : «... Et, des marches *d'un* trône encor mal affermi,... » — Dans l'interligne : « fatal; » 1er jet : « Frappe enfin dans Cromwell ce *même* sycophante... » — Addition marginale de quatre vers, depuis : « Que son sang, sur la pourpre... » jusqu'à : « Vos discours pour mon âme... » Sur le ms., «... *frappé* d'une inquiétude subite ». La mention : « *Haut, après un instant de recueillement*, » remplaça ces mots, raturés : « BAREBONE, *après une longue extase* ». — « Interdit, au nom du » est en marge; 1er jet : « N'est-il pas

défendu, par le Dieu tout-puissant...? » — Le nom de LUDLOW fut rajouté en marge avant le vers : « Qui vous a, Barebone, à ce point radouci? » prononcé d'abord par l'interlocuteur précédent, JOYCE. Plus loin, HARRISON remplaça OVERTON, biffé. — Dans l'interligne : « Le bouc impur... »; 1er jet, barré : « *L'impur taureau* se change en victime sacrée ». — Après le vers : « Barebone, grand Dieu, protéger Attila ! » il y avait, dans la rédaction primitive, deux vers qui furent biffés ensuite et replacés plus loin, un peu modifiés. Les voici :

Ne peut-on l'assommer ou l'étrangler? que sais-je?
Et le très bien tuer sans faire un sacrilège?

— C'était primitivement WINDHAM, non WILDMAN, qui demandait : « Frère ! est-ce que tu recules? » — Annexion marginale de seize vers, depuis : « Vous penseriez?... » jusqu'à : « Soit ! comme il vous plaira,... » Tout ce fragment de dialogue fut rajouté dans la marge du fol. 176 (*recto*). Le ms. donne, sans correction : « Je ne reconnais *pas* (et non : « plus ») Barebone ! — » — Dans l'interligne : « poignardez; » 1er jet : « *tuez donc* le maudit ! » — L'hémistiche prononcé en aparté, « C'est terrible, pourtant ! » fut rajouté dans l'interligne; première rédaction :

La dague de Jacob (?), le sabre de Judith
Sont frères des couteaux qui vont frapper sa tête.
Dans *les saints arsenaux* leur place est déjà prête.

— Sur le ms. : « Le Seigneur soit *loué* (surcharge « béni ») ! [1] » — L'exclamation : « Amen ! » est absente

1. Dans la page suivante (plan de la conjuration), abondent les souvenirs, conscients ou involontaires, du *Cinna* de Corneille. Victor Hugo n'a pas encore, à cette date, dépouillé le bon élève nourri des classiques, quoi qu'il en ait.

du ms., qui porte : « *C'est bien!* » — La phrase : « Cet honneur m'est dû », prononcée par OVERTON, était attribuée auparavant à LUDLOW, dont le nom est surchargé. — Sur le ms.: « OVERTON, bas à Joyce, *en lui montrant Lambert.* » Ces derniers mots furent supprimés, comme tout à fait inutiles. — Orth. du ms.: « *Nebo* ». — Sur le ms. : « — ne gâtez *pas* ce trône! » — « Ce velours » est une correction interlinéaire; 1er jet, non barré : « *Cette étoffe* est fort chère ». V. Hugo insiste sur cet effet plaisant, la crainte qu'éprouve le tapissier qu'on n'abîme son fauteuil en répandant le sang de Cromwell. Cf. la réflexion annexée en marge un peu plus haut (même scène) :

C'est qu'ils vont me tacher mon trône avec leur sang!
Qu'en faire après? — L'étoffe y perdra vingt pour cent!

Dans les drames de V. Hugo, l'élément comique est presque toujours introduit *après coup*. C'est une remarque que nous aurons maintes fois l'occasion de vérifier, notamment à propos de *Ruy-Blas*. — « Sans y prendre garde » a remplacé le premier jet, barré : « sans *faire attention.* » — « Alep » surcharge un autre nom. On sait que ces changements de noms propres sont constants chez Hugo. — Sur le ms. : « SYNDERCOMB, *jetant sur Barebone un regard de travers* ». — WILDMAN surcharge OVERTON (« As-tu du mauvais riche appris la parabole? »). — La mention : « *riant* », après le nom d'OVERTON, manque au ms. — Les deux vers : « Pour sauver son velours... mettait sa marchandise! » sont une correction; 1er jet, biffé :

... *Défendait de verser le sang de par* le ciel.
Pour sauver son velours, *il invoquait la Bible.*

La difficulté de trouver une rime à *Bible* motiva sans doute le remaniement. — Sur le ms. : « BAREBONE, à part *et regardant Wildman* ». — Dans l'interligne : « ... c'est bien le mot! — » 1er jet, non barré : « Au fond, *il a raison*! — » — Leçon du manuscrit, sans correction : « Dieu donne à l'homme, un jour sur la terre *arrêté*,... » La correction, « jeté, » est bien préférable. — Sur le ms.: « HARRISON, jetant des yeux avides sur les *préparatifs de la fête*... » — Leçon du ms., sans correction : « Ces glands sont d'or *massif!* (Correction : « Ces glands sont d'or, d'or pur! ») » — « Drap d'or » a remplacé le premier jet, barré : *damas*. — Le ms., sans correction, porte, non : « Amen! », mais : « *Bien dit!* » — « Mais ce sont des pirates! » a remplacé cet hémistiche (sitôt effacé qu'écrit) : « *leur but est le pillage* », qui reparaît, avec une inversion, au vers suivant. — Leçons du ms., sans corrections : « *En parlant ainsi*, Barebone se retire, etc. » et : « OVERTON, aux Têtes-Rondes qui font *cercle* autour de lui. » Les premiers mots furent barrés comme inutiles. — Premier jet :

> ... Et *pouvant, si Cromwell* gagne ou *perd* l'avantage,
> Ou lui fermer *la route*, ou nous ouvrir passage,
> *Sauront* par leurs discours... etc.

— Premier jet, non biffé : «... Qui dans *le peuple* en deuil couvera sourdement... » — Premier jet : « Fais pour manifester ton pouvoir qu'*il* méprise... » (« *Il* », barré, fut remplacé par « on ».) — « Resplendir » est dans l'interligne; 1er jet, non biffé : « Dans nos mains, sur nos fronts, fais *rayonner* , ô Dieu! etc. » — Ms., sans corrections : « ... quelque temps *silencieux*.... L'abomination habite *en* leur pensée. » — Dans l'interligne : « ... frapper ce coup? — » 1er jet, non raturé :

« *oser cela.* » — Addition interlinéaire, dans la mention finale : « ... excepté Barebone ».

Scène V. — « Deux » est absent du ms. Au début, premier jet, barré : « Général Lambert? » — Sur le ms. : « LAMBERT, *choqué* (correction : « *avèc hàuteur* »). » — Ms., sans correction : « C'est vous qu'on a choisi pour *accomplir* la trame... » Le terme était impropre. Correction : « déchirer ». — « Que je sens » est dans l'interligne; 1er jet, non barré : «... Que *j'entends...* » — Premier jet, biffé : « Vous *voulez* par nos mains, *Lambert*, vous mettre à flot ». — Après le vers :

Vous voulez de Cromwell simplement hériter,

on lisait, dans la rédaction primitive, ce vers :

Et prendre son fardeau, *sans le pouvoir porter.*

La correction (« Et son fardeau n'a rien qui vous fasse hésiter ») est dans la marge, ainsi que les quatre vers suivants (« Pourtant, mylord, *pour vous la charge est* un peu forte... [noter l'interversion sur le ms.]... à vos contentements. »). Ms., sans correction : «... *les* arrangements ». — « Vous vous flattez... » a remplacé le premier jet, barré : « Vous *ne doutez* qu'en tout le peuple vous seconde... » — Leçon du ms., non corrigé : « Dès qu'il aura *placé* la couronne à son front... » — « Couteau » remplaça le premier jet, barré : *poignard.* — A la fin de la scène, cette date, en tout petits caractères : 1er janvier 1827.

Scène VI. — Beaucoup d'additions marginales; ce sont surtout des intermèdes, des couplets de chanson. — Ms. : « BAREBONE, toujours dans *son* coin ». — Les derniers mots de la mention initiale : « .... *jusqu'à la grande porte* », sont absents du ms. — Après : « — Il faudra bien frapper! » il y avait, dans la rédaction

primitive, deux vers et demi qu'on trouve reproduits en partie un peu plus bas :

> Ambition *coupable!*
> *Quels pièges tu nous tends en nous mettant si haut!*
> Mon pied cherchait le trône et trébuche au billot!

Ces vers furent indubitablement effacés sitôt qu'écrits, puisque la réflexion (aparté) de Barebone (« Cette engeance coupable... ») débute au second hémistiche. — Le vers : « C'est une ingratitude!... — » fut déplacé et récrit dans l'interligne; il se trouvait primitivement plus bas, avant : « Fatale ambition! » — Date finale de la scène : 26 janvier.

Scène VII. — Ms. : «... *puis* GRAMADOCH ». — Correction, non maintenue : « *Maigre-Échine!* » au lieu de : « Barebone! » On sait — et une note du manuscrit le rappelle — que telle est la signification du nom de Barebone. — Leçon du ms., non corrigé : « C'est lui qui pour Cromwell a fourni tout *ici* ». — « Étroite », après *loge*, est dans l'interligne. — Après le vers : « De porte-queue, armé de la (1er jet : *d'une*) verge d'ivoire! » on trouve, biffés, quatre vers qui reparaîtront plus loin, un peu modifiés :

> Messires, une idée! — Au moment solennel,
> *Pendant qu'il portera* la robe de Cromwell,
> A la barbe des clercs... etc.

— Annexion marginale d'une vingtaine de vers (chanson de Trick et lazzi des fous), depuis : « Gloire? A votre aise, amis! — » jusqu'à : « Quand nous aurons ici clos ce drame ennuyeux... » — Correction interlinéaire, rejetée : « Fait-il porter sa queue, *Olivier*? Trick est fin. » Les deux vers suivants (« C'est

afin d'empêcher.... en balayant la salle ») sont une correction interlinéaire; 1er jet, non raturé[1] :

C'est de peur que, souillant sa pourpre souveraine,
L'impérial manteau dans la fange ne traîne.

— En marge, cette date, écrite menu : 1er février. — Dans l'interligne : « *Le diable* à Westminster... » — Premier jet : « Ils choqueront *leurs fers...* » — Dans la chanson d'Elespuru, le vers : « Tout traître enfin trouve un traître » est absent du ms., ainsi que cet autre : « Sous ces housses violettes... » — « Soutiendra » surcharge *Portera.* — Le petit intermède de la voix qu'on entend chanter au dehors (« C'est surtout quand la dame abbesse, etc. ») fut rajouté en marge par l'auteur, ivre, à cette époque, de virtuosité. Nous savons qu'on trouve, dans *Cromwell*, pas mal de ces vers-*échos* renouvelés de *La Chasse du Burgrave.* — Sur le ms. : « GRAMADOCH, *aux autres fous* ». — « Daigne » est dans l'interligne; 1er jet, non barré : « Il *vient nous* l'envier! »

Scène VIII. — Date initiale : 8 février. — La mention : « *accompagné de son guide* » surcharge : « *sans voir les fous* ». — Premier jet, barré : «... *regarde* longtemps le trône ». — Premiers jets, non barrés : « ... ou tombé *jusqu'au* trône! » et : «... la *liberté* vivante! » (« Vérité ») est une correction interlinéaire. — Variantes interlinéaires : « La couronne *s'apprête....* *On dore* la couronne. »

Scène IX[2]. — Dans l'énumération des personnages

1. Nous avons abondamment constaté que, dans ce drame, beaucoup de corrections interlinéaires ont été faites sans qu'il y ait pour cela rature du premier jet. On dirait que l'auteur avait remis à plus tard le soin de se décider, de choisir.

2. Scène à la Shakespeare : dialogue trivial et très coupé;

et des figurants, on lit dans le texte : « GARDES (et non : « ET LES CONJURÉS PURITAINS ») ». La phrase : « *Tous semblent appartenir à diverses professions* » est dans l'interligne. — Mots biffés dans l'interligne : « *l'ouvrier Nahum et* », avant : « un vieux soldat réformé ». — Dans l'interligne : « Voyez ces bons » ; 1er jet, non barré : « Regardez ces bourgeois... » — Le nom de GIRAFF surcharge celui d'ELESPURU avant : « Pourquoi le réprouver? » — En marge, la date : 28 févr. — Après le vers : « Oui, dans le Croupion il faisait Maigre-Échine », se lit la mention : « *Il rit* ». En marge, la note, imprimée au bout de l'édition, sur Croupion et Maigre-Échine. — Premier jet : « Ah! Londres désormais sera moins monotone ». — Rajoutés en marge, les trois vers adressés par Overton au vieux militaire et la réplique de celui-ci (« Bien! On vous a sans doute.... on veut régner sur moi! »). Avant cette petite addition, il y avait simplement : « OVERTON, *frappant sur l'épaule du soldat* : « Bien, camarade! (*A la foule*) Amis, en effet, etc... » — Leçon du ms. : « La foule grossit peu à peu *durant cette scène.* — Entre *Nahum l'ouvrier.* » (Interversion du ms.) Cette mention de jeu de scène est dans la marge. — A la place du vers : « Laissez-le seul ici mêler sa plainte amère... », on lisait primitivement l'apostrophe, reportée plus haut, d'Overton au soldat (vers biffé) : « Mon brave, auriez-vous pas souffert quelque injustice? » — Addition marginale de quatre vers (« Qui nous délivrera?... proscrit la royauté. ») — Après : «... son vieux nom de Jébus! » on trouve, biffée, la phrase reproduite plus loin : « C'est le monstre annoncé par saint Jean ».

rôle important de la foule. Le mécontentement général s'exprime par les propos qui circulent.

— Premier jet, barré : « On *dit* que *dans* la nuit... » — La mention : « Entrent peu à peu tous les conjurés puritains, excepté *Barebone et* (*mots biffés*) Lambert, etc. » est rajoutée en marge. — Premier jet, raturé : «... Jette *tous* les fléaux ». La correction (« les neuf ») est dans l'interligne. — Ms., sans corrections : « NAHUM. Oui, mort! — MILTON, *avec un coup d'œil sur* Willis. » — « Sur l'arène » est dans l'interligne; 1er jet, non raturé : «... Pauvre, et comme un limon oublié *dans la plaine...* » — Ms., sans corrections : « OVERTON; *il le tire à part*, etc.... en uniformes rouges.... LE VIEUX SOLDAT RÉFORMÉ... »

Scène X. — Ms., non corrigé : « Silence de stupeur dans *la foule*... etc. » — Dans l'interligne : « GRAMADOCH, bas à ses camarades, en leur montrant le groupe *impatient* des conjurés puritains ». — Dans l'interligne : «... brouiller la... »; 1er jet : « Ces fous vont *gâter leur* partie ». Le vers suivant, « S'ils relèvent ce gant... », est une correction marginale; 1er jet : « ... Gâter notre plaisir, brusquer le dénoûment ». — Premier jet, non barré : « Il faut les empêcher de *le faire* ». — Sur le ms. : « GRAMADOCH, sautant de sa *tribune* dans la salle ». — Deux vers rajoutés : « Notre masque à tous deux.... Voilà tout » ; 1er jet : «... Comme toi. — Tu m'as l'air d'un drôle. » — Mention rajoutée : « *Longs éclats de rire dans la tribune des bouffons* ». Ensuite, on trouvait ces deux vers (barrés), reproduits plus loin :

Hé bien! *mons* champion? qu'attends-tu? tu balances?

[Var. : Qu'as-tu donc?]

Toi qui, sans les compter, voulais rompre des lances?

— Sur le ms., sans corrections : « Mannequin comme *toi*, *ma* grimace est *plus* gaie ». C'est une correction

interlinéaire; 1er jet, barré (phrase interrompue) : « Mais, sans trop déroger, nous pouvons, il me semble.... » — « Faire un peu de » est dans l'interligne; 1er jet : « ... Pour *lui faire* du bruit dans ce concert falot.... » — Addition marginale de dix vers (« Voyons si nous ferons.... ramasser tes morceaux »). Orth. du ms. : Excalibar. Les deux vers : « Venez voir un bouffon.... préparée à dessein » sont dans le texte, après « bataillé ». — Ms., non corrigé : « Pour *étourdir* le peuple ». — Date finale de la scène : 15 mars 1827.

Scène XI. — Voix dans la foule. — La mention : « *Un grand bruit de cloches, etc.* » fut rajoutée en marge. — Orth. du ms. : *Piccadily*. — Phrase rajoutée dans l'interligne : « *Mouvement dans la foule* ». — Dans l'interligne (biffé) : «... *A passer* la Severn... » — Deux indications biffées, dans la marge : « UN INDÉPENDANT... UN ROYALISTE. » — Renvoi en marge (n° 1) : « Le lord-maire et le *cortège* de la ville s'arrêtent, etc. » — « Admirez...., se tient... » sont dans l'interligne; premiers jets : « *Ah! voyez....* — Il *grimpe* sur son rang.... » — La mention : « *Les cours de justice prennent place...* » fut rajoutée en marge (renvoi n° 2). — Orth. du ms. : «... les barons des cours, en *robes* (*plur.*) d'écarlate.... Les corporations en *robe* » (*sing.*)... » C'est l'orth. inverse dans l'édition. — Les huit derniers vers des « VOIX DANS LA FOULE » manquent au ms.; depuis : « — Noll est un tyran! » jusqu'à : «... avec une férule! » — « Entretiens » remplace *voix*, biffé. — Le nom de GIRAFF surcharge celui de TRICK avant : « Ils sont dieux à peu près (1er jet, barré : *par hasard*) comme nous sommes fous ». — Après : « Comme toi », le ms. porte cette mention, qui ne figure pas dans l'édition : « *Ils rient tous deux* ».

— Dans la mention relative à l'entrée de la Protectrice, les mots suivants sont absents du ms. : «... avec parure de jais,... manteau de brocart d'or, basquine de velours gingembre avec broderie de scorpions de Venise, barbe et couronne de pairesse[1] ». Le ms. porte simplement : « *Francis en robe blanche* ». — Sur le ms. : « Le *derrière* est occupé par leurs femmes ». — Premier jet : «... un grand *bruit* s'est fait dans l'assemblée ». — Ms. : « *tout* près de Westminster ». — La mention : « Les conjurés *se dispersent* dans la foule... » était plus courte à l'origine, comme l'indique, au milieu, une parenthèse biffée. La dernière phrase, « *Le corps de ville sort...* », fut rajoutée en tout petits caractères. — Orth. du ms. : *schériffs*. — « Bon ! à » est une correction interlinéaire; 1er jet, non barré : « *Oui, vers* Westminster-Hall ! » Les quatre vers suivants (« Voici le porte-épée,... les pages, les valets — ») sont dans la marge. — Après : «... *mylord* pertuisanier ! » on lit deux vers, effacés et reportés plus loin : « Qu'avec son grand chapeau cet homme m'embarasse (*sic*). Otez votre chapeau ! — Moi ? depuis quand, de grâce.... » — La mention finale (entrée de Cromwell) se réduit à trois lignes sur le ms. (jusqu'à : « Le Protecteur est tout en velours noir... »). Tout le reste (description du cortège, énumération des grands dignitaires) manque sur le manuscrit.

Scène XII. — Sur le ms. : « CROMWELL. LES MÊMES. PEUPLE. Cromwell, en velours noir de la tête aux pieds, sans manteau et sans épée. La Protectrice et ses quatre filles dans leur tribune, etc. » C'est le

1. On sait l'importance que Victor Hugo attache à ces minutieuses notations de costume. Il en rajoute beaucoup à loisir, après de vétilleuses recherches, ou après avoir consulté des peintures et des gravures du temps.

résumé de ce qui est développé dans la longue mention qui termine la scène XI. — Ms. : « DES VOIX *au dehors* ». — Premiers jets : « *Voilà* Cromwell!... *Je le voudrais* plus grand.... » — Dans l'interligne : «... à l'intérieur... et de... élans ». — Premiers jets : « *du Saint-Esprit*... quels transports! » — Premier jet, non barré : «... rien ne lui *plairait* tant ». — Dans l'interligne : « *hormis* », surmontant « sinon ». — Sur le ms. : « Il salue profondément *Cromwell* ». En face, la date : 7 août 1827. — Dans l'interligne : « sous » et : « rideau » ; 1er jet, plus clair : « *ceint du* sacré *bandeau* ». — Leçon du manuscrit, sans correction : « Souvent, marchant la nuit sous un *funeste auspice*... » — Premier jet : «... ce peuple *peut* conclure... » — Cacographie du ms. : « Le parlement et toute l'assemblée s'incli*ne* ». — La mention : « *Profond silence dans la foule* » fut rajoutée dans l'interligne. — « Le feu » surcharge *la flamme*. — Sur le ms. : *Henri* (sans correction), nom francisé; dans l'édit. : « Harry ». — Correction interlinéaire : « Nous avons fait verser » ; 1er jet, barré : « *Il frappe qui nous brave* à Madrid, à Lisbonne ». — Sur le ms., sans correction, ce tour faible et bien incorrect : « Nous pourrons *à la fin*, puisqu'il nous *en* invite... » — Premier jet, non barré : « *Du sabre* du sultan... » — Les deux vers : « Si nous formons un vœu,... nul peuple n'est plus haut », écrits sur un petit feuillet (nº 192 *bis*), sont marqués d'un point d'interrogation. Ils remplacent quatre vers biffés dans le texte à cet endroit (fol. 192, *verso*) et recopiés plus loin, dans le grand discours de Cromwell aux conjurés :

Le vieux navire anglais est toujours Roi des flots.
Le colosse est debout. — Que sont d'obscurs complots

Contre les hauts destins de la Grande-Bretagne?
Qu'est-ce qu'un coup de pioche aux flancs d'une mon-
[tagne?

— Les huit vers : « Mais pour que le Seigneur.... Et que faire? Prier. » sont dans la marge du fol. 192 (*verso*). — « Tout son cortège » est dans l'interligne; « SYNDERCOMB, *bas à Overton*, etc. » est une correction, remplaçant le premier jet : « *bas au groupe des conjurés* ». Ces huit vers sont précédés de vingt-deux vers, retranchés par un encadrement en croix de Saint-André (toujours dans la marge du verso du folio 192). Ces vers faisaient longueur ici, dans la réponse de Cromwell au discours de l'orateur du Parlement. C'est une *métaphore prolongée*, une comparaison de l'État anglais avec une machine parfaitement réglée (« *Tout s'accomplit*, *tout cède*; et l'impie est maudit.... *Périraient écrasés*, s'ils ne se rangeaient pas »). Les vers, en eux-mêmes, ne sont pas méprisables. C'est de la belle rhétorique; *sed non erat his locus*. Hugo l'a compris. Il n'a point sacrifié son couplet (on sait qu'il répugne habituellement aux suppressions absolues), mais il a raccourci d'autant sa réplique; et, déplaçant simplement ses vingt-deux vers à effet, il les a rejetés plus loin dans la même scène : il les a mis dans le long discours de Cromwell refusant la couronne, en présence des conjurés. — Les mots « *bordée d'hermine* » furent rajoutés au ms. — La mention : « *bas* », avant : « Voyez-le maintenant », manque. — Sur le ms. : « ... le *fils de* lord Roberts.... Le comte de *Carlisle* (et non : Warwick) le précède.... » Les derniers mots de cette mention, « *Lord Carlisle le suit*, etc. », sont absents du ms. — Premier jet : « *guerriers* de fer ». — En marge, ce

vers : « Un trône empanaché qu'un dais altier surmonte », qui est une correction; 1er jet :

De l'or, des diamants qui rayonnent en gerbes

(rimant avec : *hommes superbes*). — Leçon du ms., sans correction : « comme *un* éclair *de* glaive ». — Le jeu de scène : « *Il serre son poignard sur son sein* » fut rajouté dans l'interligne. — La dernière phrase de la mention suivante : « *Les conjurés se glissent en silence dans la foule et cernent l'estrade* » sont absents du manuscrit. — La mention : « *bas* », après le nom de SYNDERCOMB parlant à Garland, est dans l'interligne. — Leçons du ms. : « Le comte de Carlisle se place debout.... Le lord-maire, suivi *des* aldermen.... » — Premier jet, barré : « ... brille aux mains du *guerrier* ». — Mots rajoutés : « ... *et se retire à reculons* ». — Le ms. porte : « ... portant *une* bible à *fermoirs* d'or *sur un riche coussin de velours* ». — « C'est moi! » est dans l'interligne; 1er jet : « *Lambert!* Courage! » — Mention rajoutée dans l'interligne : « *tirant son poignard, bas à Lambert* ». — Voici la grande harangue du Protecteur aux conjurés et à la multitude qui l'entoure. A signaler d'abord une addition marginale de douze vers, depuis : « Est-ce un rêve? » jusqu'à : « Quand l'ai-je demandée? » — Premier jet : « De quel droit m'*ose-t*-on confondre avec les Rois? » — Leçon, non corrigée, du ms. : « ... Pour tous les fleurons d'or des *cent Rois* de la terre ». — Le vers : « L'Europe de cette île est l'humble satellite » est une correction marginale substituée au premier jet (moins ferme), non barré dans le texte : « Cette île de l'Europe a fait son satellite ». — « Disparaîtraient broyés », correction marginale, a remplacé : « Périraient écrasés ». — Ms., sans correction : « ... dont

le bras salutaire ». — Les mentions : « *Hochant la tête* » et : « *Promenant des yeux de lynx autour de lui* » sont absentes du ms. — Ms., sans correction : « — *Amis*, j'en brisais autrefois ». — Premier jet, biffé : « Quitter pour *un palais* le camp qui m'environne! » — Les mentions : « *Larmoyant*,... *Pleurant*, » manquent au ms. — Texte primitif, non barré : « Si j'ai *dans le danger*... » Correction interlinéaire : « *Pour fuir* l'écueil... » — Ms., non corrigé : « Ce *bandeau* de clinquant... », et : « *Quant au* nouveau pouvoir... », et : « ... *éclatent* de toutes parts ». — La plus grande partie de la mention (« Peuple et soldats... dans le cortège du Protecteur ») manque au ms., ainsi que les mots *se redresse et*, et, plus loin, dans la mention suivante, les mots *déconcertés* et *et jettent leurs poignards*. — Première rédaction : « Wildman, *bas. Bon!* voilà *cependant* qu'il est héréditaire! (*Regardant Cromvell.*) *L'adroit jongleur!* (*Regardant le peuple.*) *Dupes!* » — Après la réflexion de Barebone, « C'était le seul moyen de sauver ma facture », le ms. porte : « *Entre un valet* (correction : « huissier ») *de ville*, etc. » (Voir une page plus bas.) — Sur le ms. : « ... suivi de deux *archers* ». — Premier jet, non barré : « Ce Bloum, ces *cavaliers*.... » — Sur le ms. : « *On a fait dresser* dès l'aurore... » — Sur le ms. : « ... des chuchotements *des magistrats*, des généraux, etc... ; puis il *sort brusquement* de son inertie... » — Premier jet : « *Que tardez-vous?* » — Ms. : « ... monte lentement et comme *embarrassé à* la chaire ». — Mots rajoutés dans l'interligne : « *Nouvelles acclamations* ».

Scène XIII. — Sur le ms. : « Israël-Ben-Manassé ». — Point de *sergents d'armes* sur le ms., mais des « archers ». — Sur le ms. : « Les cavaliers *se rangent*... » La dernière phrase de cette mention (« *Pendant toute*

la scène, etc. ») est absente du ms. — Premier jet : « ... Du manteau, du cimier... » Mais l'interversion est marquée sur le ms., qui porte, sans correction : « ... Y fait écarteler l'*écusson* (non : « les armes ») d'Angleterre ? » — Sur le ms. : « Vous l'igno*riez* sans doute... » — Addition marginale de huit vers ; depuis : « Qu'on nous tranche la tête... » jusqu'à : « ... vous en ouvrir la porte » ; le ms. porte simplement : « *Haut aux cavaliers* ». — « Et pour un chanvre impur » est une correction interlinéaire, remplaçant : « *Pour une corde, au fait...* » — Ms., sans correction : « LORD ROCHESTER, *bas* à Sedley ». — Dans l'interligne : « Vous *aviez hâte, amis* ». — « Bas à Roseberry » surcharge : « *à part* ». — Ms. : « TOUS LES CAVALIERS, *étonnés.* Comment ? » et : « Vous êtes libres » (*au pluriel*). — Premier jet : « *Voilà* cinq jours *qu*'il est *arrêté* ». — La mention : « *à part* » manque au ms., avant : « Le traître est Davenant ». — Leçons du ms., sans corrections : « *Vous le lui remettrez* de ma part.... félicitant Ormond *à voix basse....* CROMWELL, *rudement* : Mylord Rochester ! » — Premier jet, barré : « *Vous croyez* l'endormir ». Premier jet, non raturé : « *Puis* le chat devient tigre ; — *on tremble pour ses jours* ». La correction est dans l'interligne : « Le chat devient un tigre aux rugissements sourds... » — Premier jet, non barré : « *Bah !* la griffe se change... » — Ms., sans correction : « ... Et, *violant* la loi... » et : « ... de rires et de *huées* ». — Premier jet, biffé : « Attendez *un instant* ». — Ms., sans correction : « *Vivez* unis ». Premier jet, barré : « *Suivez mylord* ». — L'adverbe *douloureusement* fut rajouté. — Ms., sans correction : « ... *tristement* avorté.... » Le premier jet de ces deux vers était :

Murray, va recevoir, *en public triomphant*,
Le fouet qu'a mérité, pour ce complot d'enfant...

— Ms. : « Applaudissements *de la foule* ». — Premier jet : « ... de Murray, qui se *débat et pousse des cris...* » — Ms. : « ... vers Barebone, *qui s'est* placé à côté du trône ». — En marge, depuis : « C'est cher » jusqu'à : « à quoi bon dix potences ? » — Sur le ms. : « ... d'un *accent* impérieux et inspiré.... LORD ROCHESTER, *à part* : Les vases sont des cruches. » — Premier jet, non barré : « Par ma clémence, *amis...* » — Leçons du ms. : « — Willis, qui *jusqu'alors est resté immobile dans la foule, en sort et...* » et : « SIR RICHARD WILLIS, *à* lord Ormond ». — Leçon du manuscrit, non corrigé : « N'importe ! je lui sais gré, — pour vous, — non pour moi ». — Premier jet : « Le traître est Davenant » (l'édition intervertit le tour). — « Désignant » a remplacé *montrant*, biffé. — Leçon du ms. : « Il *se tourne brusquement vers* Hannibal Sesthead, qui étale *ses riches vêtements de brocart* sur les marches de *son* estrade ». — Sur le ms. : « ... *être* maître chez moi ». — Après : « Allez, ne péchez plus », le manuscrit porte cette mention, non raturée : « *Applaudissements dans le peuple* ». — Le bout de dialogue : « Ce sont des garde-fous... qui pût le faire » est une correction absente du manuscrit, lequel porte ces vers, non altérés :

UN ARCHER.

Mylord, *il s'est permis de relever* le gant
De Votre Altesse.

CROMWELL, à Gramadoch.

Drôle !

GRAMADOCH.

Oui, c'est extravagant.
Mais il n'était qu'un fou, mylord, qui pût le faire.

— Dans l'interligne : « ... dans leur loge ». — Leçon du ms. : « ... ses camarades, qui *l'applaudissent et l'ac-*

cueillent avec des éclats de rire ». — « Parlez, je » est dans l'interligne ; 1er jet, non barré : « Ami, *d'avance on* vous la donne ». — « C'est juste » a remplacé « *J'en conviens* », biffé. — Sur le ms. : « Milton *déconcerté* s'éloigne ». — « Son fils », avant : « Richard », est dans l'interligne. — Le ms. porte, sans correction : « J'aime à chasser des *chiens* et des cerfs par troupeaux ». Le *lapsus* est évident. Lisez : des *daims*. — Leçon du ms. : « Il perce lentement la foule, *promène des yeux scandalisés sur* l'appareil royal..., etc. »

Scène XIV. — « Voile » est dans l'interligne ; 1er jet, biffé : « Sur ton front infernal mettre un *masque* des cieux ! » — Ms., sans correction : « *parer* la tyrannie ! » — Dans l'interligne : « un cœur qui saigne » ; 1er jet : « Et sur *toute blessure* étaler l'ironie ! » — Premier jet : « ... *comme* un fruit avorté, *comme* un bruit sans écho... » — Premier jet, non barré : « ... Que leur souffle eût *chassé* les nuages des cieux ». — Ms. : « Sur leurs dos monstrueux... » — Annexion marginale (4 vers) : « Ce n'étaient que chameaux.... des chars écaillés d'or ». — Interversion sur le ms. : « Le camp, la nuit, semblait... » — Sur le ms , sans correction : « Tout *resplendissait d'or*... » et : « Il *marchait*... » — « *Étoilé* » est dans l'interligne ; 1er jet, non barré : « ... dominant de son front *couronné*... » — « D'éléphants attelé » remplaça, dans l'interligne, le premier jet, non biffé : « ... *par cent buffles traîné* ». — Le vers : « Pareils aux astres d'or qui traînent des crinières » était libellé primitivement ainsi : « *De l'astre impérial vagabondes* crinières ». Ce premier jet fut raturé. — Ms., sans correction : « Te crois-tu donc plus *fort*... ? » — Interversion du ms. : « Sur Charcamis , Damas, etc. » — Ms., sans correction : « ... *Brûlé* Sochoth-Benoth... » — Orth. du ms. :

« *Nephtali* ». L'édition porte, à tort, croyons-nous : « Nepthali ». — Premier jet, barré : « Le ciel sera d'*airain*... » — « Ducs » est dans l'interligne ; 1er jet : « *Rois*, papes, empereurs... » — Premier jet, non biffé : « Mais *entre* ces fléaux... » — Ms., sans correction : « ... un *pape*, un monarque, un satrape... » — Premier jet, non raturé : « C'est ce qu'on *ne voit pas* sous le soleil des cieux ! » — Orth. du ms. : « *zéphir* ». — Dans l'interligne : « Écoutez-moi. Frappé d'une ancienne » ; 1er jet, non raturé, plus faible : « Écoutez *maintenant* ; *en proie à la* disgrâce... » — Interversion sur le ms. : « Je romps vos fers ; allez ». — « J'avais du joug sacré repoussé les entraves. » L'épithète *sacré* est absente du ms., qui porte (1er jet) : *commun*, surmonté, dans l'interligne, par : *légal*. — « Usurpé » est dans l'interligne ; 1er jet : « Pour ton sceptre *illégal* ma chaîne légitime ! » — Le ms., sans correction, porte : « J'y *veux vivre* », et non : « J'y retourne », et : « Il *nous cite* un bill que rien n'abroge ». — Nouvelle interversion sur le ms. ; la mention : « *Carr sort fièrement au milieu des huées du peuple* » y est placée avant la remarque injurieuse de Trick, ainsi libellée, sans correction : « *Un cachot !* il se trompe, il *lui faut* une loge ». — Leçon du ms. : « — *Vive le* Protecteur ! »

Le long développement que nous avons été contraints de donner à ce chapitre nous oblige à passer rapidement sur les corrections, d'ailleurs insignifiantes pour la plupart, qu'on peut relever parmi les notes succinctes alignées au bout du volume.

L'avis préliminaire (*Note sur ces notes*) porte, dans l'édition, la date de *1828*, et, sur le manuscrit, la date : *28 octobre 1827*. La référence mise au bas de la page (« Sans compter tous les Mémoires sur la révolution

d'Angleterre... ») manque. — « Étalages » a remplacé : « *déploiements* [de science locale] ». Les mots « quelquefois à des rectifications,... et dilater... » sont dans l'interligne.

La note III (« Oui sans doute, oui encore, et toujours oui ! ») se trouve en marge du fol. 209. Dans l'interligne : « hybrides ». — Mots absents du ms. : « le *Triboulet* de Bonifacio ».

Note IV. — Le ms. porte : « Térence est *déjà une monnaie effacée*, le poète du salon des Scipions, *une espèce de Gresset romain* ». Plaisante définition.

Note V. — La phrase : « Tous deux ont attaqué l'arbre.... » est une addition marginale. — Les mots : « L'un est un grand seigneur, l'autre un philosophe » manquent au manuscrit.

Note VI. — « Superstitions » a remplacé : *traditions* (biffé).

Note VIII. — Mots absents du ms. : « les démembrements d'empires ».

Note IX (imprimée), collée sur le verso du fol. 209.

Note XI. — Leçons du ms. : «... quand le poète veut représenter le monde *moral* qu'il a conçu,... » et « *M. Gœthe* (au lieu de : « l'illustre poète. »). »

Note XII (imprimée), collée en marge du fol. 212.

Note XIII. — Dans l'interligne : « à ce Nicolas Boileau ».

Telles sont les notes relatives à la *Préface*. — Parmi celles qui concernent la pièce, plusieurs sont imprimées déjà. Les variantes offrent, en général, peu d'intérêt. A noter, pourtant (note XIX), la date 1647, — et non : 1644 (qui est la date fournie par le manuscrit).

Note XXII (en marge du fol. 214, *verso*).

Note XXXI. — Addition marginale : « un amphigouri ». — Dans l'interligne : « près du lac de Genève ».

Note XXXII. — Le ms. porte la date *1666* (non : *1665*). — Recherchez qui des deux a raison.

Note XXXIII. — En marge : « Le démon familier ». Cette note ne comprend que la première phrase. Tout le reste (à partir de : « Cette chanson... ») manque au manuscrit.

Note XXXV. — Les mots «... dont l'auteur possède un rare et curieux exemplaire » sont absents du manuscrit.

Note XXXVI. — La citation de Cromwell imprimée en italiques (« *Il est trop damnablement débauché*, etc. ») fut rajoutée dans l'interligne.

Note XXXVIII (imprimée sur un morceau rapporté, en marge). — Ms. : « Le combat pour la *royauté* ».

Note XLII. — Dans l'interligne : « et les bannières ».

Note XLIII. — (Sur le *verso* du fol. 184; imprimée.). — Leçon du ms. : « Cette *plaisanterie* de mauvais goût... » Les mots : « ou, si l'on veut, brutale », manquent au manuscrit [1].

Voilà notre longue recension terminée! On aurait pu l'espérer plus courte, moins pénible, au premier abord, parce que le manuscrit autographe est une transcription. Mais on sait de reste qu'au rebours de tant de poètes qui composent de tête et de verve des pages entières dont la venue leur semble si heureuse, si satisfaisante, qu'ils ne s'attardent point aux retouches et se contentent de fixer sur la page les élucubrations prime-sautières de leur cerveau, au rebours, disons-nous, de ces esprits faciles, brillants... et superficiels, Hugo, même dans la fougue exubérante de l'inspiration juvénile, remanie sa copie avec patience

1. M. Souriau observe (*op. laud.*, p. 179, n. 1) que les notes imprimées doivent être des fragments d'épreuves.

et s'évertue sans cesse à l'améliorer. Et le résultat répond à son effort. Qui le nierait[1]?

Conclusion sur Cromwell. — Comme il est permis de l'inférer des maigres notes accrochées en appendice à la suite de ces cinq actes volumineux et aussi de l'aveu franc de l'auteur, qui plus d'une fois, d'ailleurs, s'est vanté d'éviter avec soin tout étalage inopportun d'érudition, *Cromwell*, cette pièce mi-partie psychologique, mi-partie historique, sans action efficace et réelle, dut exiger une documentation préalable obstinée, minutieuse, et cependant *rapide*, qu'attestent la pluralité des personnages, des épisodes et des intermèdes, ainsi que le choix des traits si variés de mœurs et de langage[2]. Il est clair que, débutant en ce nouveau genre, Hugo, à qui manquaient naturellement le prestige et l'autorité que bien vite il conquerra de haute lutte, s'évertua tout spécialement à perfectionner de son mieux un modèle destiné, dans sa pensée expresse, à venir à l'appui

1. La liste que nous venons d'établir pourra sembler, au premier abord, une nomenclature un peu bien aride par endroits. Mais, aux détracteurs des austères examens, des délicates évaluations où se complaît la philologie contemporaine, il nous est facile de répondre que ce n'est pas seulement dans l'investigation pénétrante des obscures transformations subies par les organismes, c'est encore dans la science de la linguistique, dans l'étude de la vie des mots, de l'évolution des idées et de la croissance des œuvres littéraires, que le chercheur attentif et patient trouve attrait et profit à se pencher sur les infiniment petits. Au reste, nous dédions aux travailleurs, non aux mondains ou aux désœuvrés, ces cent pages de ferme et précise documentation, lesquelles n'ont d'intérêt véritable que pour qui les confronte étroitement avec le texte imprimé du drame.

2. Ce copieux dépouillement explique aussi la rareté des corrections scéniques touchant à la contexture même de la pièce (pour nous en tenir, du moins, au manuscrit qui nous reste). La plupart des amendements, on l'a vu, regardent le détail du style et de la langue.

d'une théorie neuve et subversive. Nous avons noté, du reste, au seuil de la présente étude, que *Cromwell*, aux dimensions près, ne diffère guère d'un drame shakespearien que tempérerait l'influence classique, et tel, par exemple, que le génie adroitement imitateur d'un Voltaire l'eût pu concevoir et réaliser un siècle plus tôt. Voilà, sans doute, pourquoi cette œuvre de commande et de méditation que le jeune écrivain, en passe de devenir chef d'école, s'était imposée à lui-même, ne possède point le charme exquis de jeunesse, de fraîcheur, de spontanéité qu'applaudira, trois années plus tard, le parterre d'*Hernani*, saluant à travers les belles effusions d'amour que le poète prête à son héros ardent, « superbe et généreux, » l'écho des sentiments sincères, fougueux et passionnés que révèle, après quatre-vingts ans écoulés, la publication de sa jolie correspondance d'adolescent [1]. La minute de la rédaction primitive de *Cromwell*, que malheureusement nous n'avons pas, portait plausiblement les traces de ce labeur complexe de mosaïste attentif à condenser en quelques périodes énergiques, en de vigoureux fragments de dialogue, d'abondantes ou succinctes lectures, dont les extraits et citations publiés en *post-scriptum* ne donnent peut-être qu'une insuffisante idée : *Mémoires sur la Révolution d'Angleterre*, confidences de Charles II, de Ludlow, de Burnet, documents originaux, etc. Cette lacune essentielle, à savoir la perte du brouillon, nous empêche d'asseoir en toute sécurité notre jugement, quant aux

1. Voir l'aimable plaquette, précitée, de M. Ernest Dupuy, *La Jeunesse de Victor Hugo* (Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1902, in-12, p. 70) : il y a là quelques rapprochements ingénieux et probants entre des vers de la scène finale d'*Hernani* et plusieurs passages des *Lettres à la Fiancée*.

démarches de la réflexion et de la composition initiales et quant aux refontes capitales ultérieures. Nous ne pouvons apprécier non plus, sur une copie continûment nette, la lenteur ou la hâte de l'exécution[1]. Ce style clair, coulant, correct, tantôt pimpant, tantôt plaisamment emphatique, ferme dans le détail, bien que l'ensemble paraisse parfois un peu diffus, a peut-être subi mainte retouche, nécessité plus d'une séance[2] laborieuse. Nous n'en saurons jamais rien. Le *Témoin* est muet sur ce chapitre; les propos de table et confidences intimes ne nous renseignent aucunement à cet égard. *Cromwell* fut écrit en trois mois et demi environ; les dates consignées sur le manuscrit en font foi. Mais combien de temps a duré la période d'incubation? Mystère! Fut-il longuement médité d'avance, ou subitement improvisé? Rien de plus variable, pour la durée, que la gestation mentale d'une œuvre littéraire : elle aura souvent été d'autant plus intense et féconde que le brouillon semble plus aisément venu, plus vierge de ratures. Tant d'écrivains, tant de poètes élaborent longuement, complaisamment, leur matière en leur tête, comme en un creuset invisible, la méditant sans relâche, en silence, durant des jours et des nuits, soit chez eux, soit au dehors, à table, au lit, à la promenade, avant de rien coucher sur le papier! Mais Hugo n'est pas de ceux-là. Il aime à remanier la page *écrite*.

L'essai nous semble, en somme, intéressant et louable. Ce qui nous choque (risquons le mot en ter-

1. L'impression du drame de Victor Hugo fut très promptement menée, dit le *Témoin de sa vie* : « Le volume, qui en aurait fait deux aisément, fut imprimé très vite et parut dans les premiers jours de décembre 1827. »

2. Ne disons pas : *veille*; Hugo travaillait toujours le matin.

minant), c'est la nuance non dissimulée d'orgueil, ou mieux de vanité naïve, présomptueuse, du réformateur à peine adulte, du futur chef du Cénacle, que l'âge et l'expérience n'ont point encore assagi ni mûri, que le succès n'a pas encore consacré ni qualifié pour ce rôle de mentor du *Parnasse dramatique*, comme dirait Boileau, et qui, néanmoins, tranchant du pontife, prétend livrer du même coup la théorie inattaquable et l'exemplaire parfait, le *corrigé*, en quelque sorte, du sujet élu par lui. Une pareille profession de précoce maturité ne donne le change à personne, sauf au groupe restreint des fanatiques et des thuriféraires. Ces manifestations énormes, bruyantes, contre nature, de doctrines littéraires insolites appuyées d'assertions contestables, ces révolutions artistiques opérées au galop, à la cavalière, avortent infailliblement. — De l'entreprise, il subsiste un monument, moins durable que l'airain, dont le détail architectural peut plaire, où certaines formes, certains profils, séduisent l'œil, mais dont les fondations sont ruineuses [1], l'agencement disproportionné, l'aspect moins grandiose que bizarre. La voix unanime en convient.

Qu'allaient être les autres édifices?

Sur quelles données, d'après quelle formule Hugo va-t-il maintenant travailler?

Notre prochain chapitre sera la réponse à cette intéressante question.

1. Presque tous les critiques d'aujourd'hui s'entendent comme larrons en foire pour démolir le système du théâtre romantique. — Voyez, par exemple, les articles de MM. Brunetière, Doumic, Gregh, parus depuis deux ou trois ans dans la *Revue des Deux Mondes* et la *Revue de Paris*. Au fond, Hugo lui-même n'a jamais cru fermement à l'avenir de sa dramaturgie.

CHAPITRE II

MARION DE LORME (1829-1831).

« Quel style! ce ne sont que choses singulières,
Que façons de parler basses et familières.
Il nomme à tout propos les choses par leurs noms... »
(V. Hugo, *Marion de Lorme*, II, I.)

1829. — C'est la date où ce drame fut composé ; un soir de juillet, le jeune poète, déjà triomphant, en donna lecture à un auditoire de choix. Balzac, Delacroix, Musset, Mérimée, Sainte-Beuve étaient présents. Ce fut, dit un critique, « une révélation, une stupéfaction, un éblouissement ». Parmi les amis enthousiastes de V. Hugo, beaucoup, depuis *Cromwell*, exprimaient la crainte que ce génie exubérant ne fût point capable de se restreindre aux limites nécessaires d'une pièce *jouable*[1]. Or, peu de drames romantiques sont aussi nettement construits que *Marion de Lorme*[2]. Aussi, quelques émules du poète ne purent-

1. Quand Hugo, conte le *Témoin*, lut *Marion de Lorme* (ou plutôt *Un duel sous Richelieu*) à ses fidèles, « le succès fut très vif. Un des étonnements de l'auditoire fut que M. Victor Hugo eût fait un drame jouable; le développement excessif de *Cromwell* avait fait craindre qu'il ne sût pas plier sa pensée aux exigences de la représentation; *Marion de Lorme* démentait cette peur et faisait de lui décidément un auteur dramatique. »

2. Victor Hugo n'en arriva point là sans tâtonnements. On peut voir encore dans le manuscrit des vestiges d'un premier

ils dissimuler leur dépit; et l'on raconte qu'Alfred de Vigny se déroba « à l'anglaise », sans avoir félicité l'auteur, « craignant peut-être de ne pouvoir, s'il lui parlait, lui cacher son trouble, son amertume et sa tristesse »[1]. S'il est vrai que les hommes de lettres soient naturellement jaloux, Hugo ne pouvait donc rêver de plus franc succès pour sa lecture.

1831. — Deux ans après seulement, *Marion de Lorme* fut jouée à la Porte-Saint-Martin. On connaît les motifs de ce long retard. Le *Témoin* de la vie de Victor Hugo y démêle une question politique d'abord, un scrupule, plus tard, de la part du poète. M. Biré explique les choses autrement, et non sans malice. Ce critique minutieux ajoute que le drame avait été « reçu au Théâtre-Français à l'unanimité le 14 juillet 1829 »; ce qui serait en contradiction apparente avec la mention autographe qui se lit sur l'ancienne feuille de garde du manuscrit : « Reçu au théâtre royal de *l'Odéon*, 14 juillet 1829. HAREL ». Mais M. Richard Lesclide (*Propos de table de Victor Hugo*) raconte que Harel, en visite chez l'auteur, aurait écrit, de son autorité privée, cette phrase sur le manuscrit qu'on lui refusait, afin de forcer la main à Victor Hugo.

Quoi qu'il en soit, le drame représenté à la Porte-Saint-Martin le 11 août 1831 n'était plus tout à fait identique à celui qu'avaient applaudi les cénacles en juillet 1829. Au cours de ce stage obligé, le dénouement avait été modifié, bien des scènes complétées et

acte immense, où la fantaisie se donnait libre carrière et brisait le cadre, forcément restreint, d'une pièce *jouable*. Il paraît que ce premier acte avait, à l'origine, près de six cents vers. Ce fut Mme Hugo qui, la première, usa de son influence sur le poète et le décida à exécuter de fortes coupures.

1. Ém. Blémont, article sur *Alfred de Vigny intime*.

refondues. Le cinquième acte peut être considéré comme datant réellement de 1831. C'est ce que l'étude du manuscrit nous apprendra, avec bien d'autres choses curieuses et neuves.

*
* *

Ce manuscrit se présente sous un très bel aspect. La reliure même en fut tout spécialement soignée. Elle est protégée par une sorte de carton-étui qu'on ne voit pas aux autres ouvrages autographes du poète[1]. (On sait que ces reliures datent, pour la plupart, des années d'exil.) Le papier est du *Hollande*, in-f°, tout semblable à celui sur lequel, cette même année, fut écrit *Hernani*[2]. Le texte n'est, à vrai dire, qu'une transcription, où se lisent les noms des artisans typographes qui l'ont imprimé. Mais combien cette copie est remaniée encore! A lire ces derniers tâtonnements, on songe avec admiration à ce qu'a dû être le travail des corrections premières. En bien des endroits encore, les marges sont remplies.

Le manuscrit de *Marion de Lorme* porte le n° 15 dans la classification provisoire affectée aux œuvres de Victor Hugo. C'est un cahier de 88 feuillets, dont six sont en blanc (n°s 7, 17, 42, 56, 74, 79). L'écriture, assez fine, est de la première manière du poète.

Le f° n° 1 porte, en petits caractères, le titre : *Marion de Lorme*. Au-dessous, les dates : « du 2 juin 1829 au 26 juin 1829. — Joué le 11 août 1831 à la Porte-Saint-Martin. » Cette feuille de garde fut écrite en 1831,

1. Reliure de parchemin à filets d'or. Le titre en grosses capitales rouges. Des fers dorés ornent le dos. L'étui est en papier marbré. — Dimensions : 35 cent. de haut. sur 25 cent. de larg.
2. Filigrané d'une palmette.

quand Hugo changea le titre de sa pièce, comme nous le verrons plus loin. — Les f°s 2 à 5 (inclusivement) nous donnent le texte de la Préface de 1831, sur papier Hollande de format plus petit. Là se remarque le timbre : « Inventaire de la succession de V. Hugo, 102e cote, unique pièce ». — Point, — ou peu, — de variantes à signaler dans cette préface. Est-ce une copie, ou plutôt un morceau très rapidement écrit ? Je pencherais pour cette dernière hypothèse, en raison de certaines faiblesses de style. « Les deux drames ont été *écrits*.... » — « Quelques changements qui *n'altèrent* en rien.... » — « *Quelques* personnes (au lieu de *plusieurs*)... ayant *bien voulu lui écrire pour s'informer auprès de lui des obstacles*.... » — « *Toutes* les pièces que la censure.... » — « *Tous* les théâtres.... » — « L'auteur doit le dire ici, comme il le déclara *franchement*.... » — « Idées de progrès, *d'affranchissement*.... » — « Il se souvint que ses premières opinions.... » — « Les succès de scandale... lui sourient *peu*. » — « C'est Louis XIII... et non *Charles X*. » — « Ce public, *travaillé* par tant d'intérêts. » — « *Quel progrès* des siècles passés.... » — « Le moindre *de ces jeunes hommes*.... » — Voilà toutes les corrections de détail. C'est peu. Les additions interlinéaires ne sont pas moins rares. Les phrases suivantes, cependant, ont été ainsi jointes au texte : « Et l'auteur écrira peut-être un jour cette petite histoire, demi-politique, demi-littéraire... » — « La police, *occupée ailleurs*.... » — Là où la première version était : « La censure tenait l'art... », le poète a continué sa phrase : « .... en échec devant le théâtre. Vidocq bloquait Corneille. » Il a rajouté encore ceci : « Maintenant, l'art est libre. C'est à lui de rester digne. » — Le public n'a jamais été meilleur, « n'a jamais été *plus impartial* et plus grave... » — « Une

époque trop avancée? pas de génie primitif possible? Laissez *dire* (corr. : « laissez-les parler »), jeune homme! » — Enfin, aux noms de Beaumarchais, de Louis XV, de Marat, Hugo joint, en interligne, celui de *Cagliostro*. Il avait même risqué le souvenir du *Père Duchêne*; mais une rature énergique est survenue.

Notons en passant que V. Hugo écrit, à cette époque, *Shakspeare* (sans *e* après le *k*). On sait qu'il modifia plus tard cette orthographe. — La préface est datée du *22* août 1831. Le chiffre *22* est barré, et l'édition *ne varietur* ne l'a point rétabli. Il paraît bien, pourtant, que la date était exacte, d'après cette note pour l'éditeur, au verso du f° 5 : « Voici la préface. Il faudrait l'imprimer en caractères plus gros que la pièce. Je prie M. Éverat (?) de m'en faire envoyer deux épreuves. — J'ai encore une petite *note* à envoyer pour mettre à la fin [1]. — *Le 23 au matin.* » — Et, plus bas : « Je recommande les corrections ».

Préface de 1873, écrite lors de la reprise du drame au Théâtre-Français, avec Mme Favart et M. Mounet-Sully. — Ici, l'écriture est toute différente; beaucoup plus grosse, quoique cursive; la plume s'écrase; on sent l'autorité du Maître. Quarante-deux ans ont passé. Le papier même a changé. C'est, maintenant,

1. Cette note, la première de celles qu'on lira dans l'édition *ne varietur*, est consacrée à quelques conseils destinés aux directeurs de théâtre; l'auteur y distribue aussi, à tour de bras, des éloges à ses interprètes : « *Peu de pièces* ont été exécutées.... »

D'après le premier texte, les rôles d'hommes avaient été joués avec *une rare et parfaite intelligence*. Mme Dorval avait dit merveilleusement *ces mots auxquels elle donne tant de valeur*. La formule parut ambitieuse à l'auteur; il y substitua ces termes, plus modestes : « ... qui n'ont d'autre valeur.... » (Cf. nos remarques sur la préface des *Burgraves*, dans une étude ultérieure.) Parmi ces mots, « Monseigneur, je ne ris plus... » a remplacé : *Parlez pour les deux, Monseigneur!*

une de ces feuilles presque carrées, bleues, que le poète adopta dans la dernière partie de sa carrière. Improvisation, d'ailleurs; brouillon rapide, non recopié. Peu de corrections. L'auteur avait, par négligence, laissé passer ce pléonasme : « ... des œuvres *finales* à terminer. » Il a rayé l'épithète, ajouté, plus loin, le mot *éclatant*, et remplacé, vers la fin, *l'ombre* par *les ténèbres*. La phrase : « Ils peuvent être brusquement interrompus par l'arrivée subite de la fin... etc. » est une addition interlinéaire. V. Hugo, dès cette époque, songeait souvent à la mort, vraisemblablement prochaine, qui l'empêcherait de réaliser les œuvres qu'il concevait encore. Peut-être, malgré l'affirmation de tel de ses biographes, n'en avait-il point pris aisément son parti. La période : « D'ailleurs, tous les départs veulent quelques apprêts..., etc. » avait été encadrée, avec la mention : *A réserver*. Réflexion faite, l'auteur l'a conservée. A partir de ces mots, l'écriture se rapetisse. Il semble que la main se fatigue. — L'hommage à Mlle Favart était, à l'origine, rédigé comme il suit : « *Il n'oublie pas la triple reconnaissance qu'il doit à* Mlle Favart, qui fut avec tant *d'éclat* doña Sol... ». — Enfin, le poète, distrait, et revivant par la pensée les belles soirées romantiques, a daté : 1er février *1831* (sans correction).

A la page suivante, nous trouvons des indications qui ont disparu du texte imprimé. Louis XIII y est qualifié de *roi de France* (ce qui était au moins inutile); le marquis de Nangis, d'*oncle de Saverny*; l'Angely, de *fou du roi*. *Le duc* de Laffemas est désigné par son titre de *Lieutenant-criminel*. Parmi les seigneurs, le comte de Villac s'appelait *le comte de Charny* (nom changé, sans doute pour ne point créer de confusion avec *le comte de Charnacé*). Je note que le *duc de Beau-*

préau a disparu de la liste donnée par l'édition *ne varietur*. Au nombre des personnages muets, ou peu loquaces : *des ouvriers*; dame Rose, *jeune fille*, *femme de chambre de Marion* (je crois qu'elle a vieilli, depuis, et peut compter parmi les duègnes); *des seigneurs du lever du roi*; *gardes du palais*, *gardes de la prison*, *peuple*, etc. — La date 1638, que donnent les éditions, manque au volume autographe.

*
* *

Avant d'aborder l'étude du premier acte, reportons-nous à la fin du manuscrit. Nous y découvrirons, par fortune, des traces précieuses de la première pensée du poète. Est-ce bien par fortune? J'estime que, par une heureuse précaution, l'auteur a bien voulu nous léguer les moyens de nous renseigner sur la genèse de son œuvre. Il envisageait en riant, nous dit-on, le jour où l'on commenterait ses moindres productions; et sans doute n'avait-il pas oublié le mot du président de Brosses : « Il n'y a pas trois lignes qui ne servent à l'histoire ». C'est pourquoi nous pouvons lire, aux folios 83, 84, 85, 86 et 87, des plans schématiques, sortes de résumés très instructifs, où Victor Hugo avait noté, acte par acte, l'ordre primitif des scènes, quelques indications rapides, et certains vers, venus de verve, auxquels plus tard il ne changera presque rien. Nous déchiffrerons des grimoires semblables en d'autres manuscrits, notamment dans celui de *Ruy-Blas*. Rien de plus commode pour reconstituer l'histoire de l'œuvre. — Voici ces plans en raccourci :

Acte I. — *Le rendez-vous.*

Marie. — Marie, Didier. — Marie, Didier, le marquis.

.... que cet amour sans borne
Seul au fond de mon cœur brûle profond et morne.
.....
J'ai souffert, j'ai haï, je n'avais point aimé.
.....
Que lisiez-vous là?
.....
... Hé! quoi, c'est la charmante
Marion? — Que dit-il? — Monsieur, vous me perdez.
C'est la première fois que j'aime....

(Par ces points de repère, ne suit-on pas tout le développement de l'acte? Notez que, à l'ordre des scènes, on reconnaît la première version, que nous donnons plus loin.)

ACTE II. — *Le duel* (et non : *la rencontre*).

Une foire. — Peuple. — Baladins. — Seigneurs. — Passent Marie et Didier. — Le crieur. — Survient le marquis. — Dispute. — Duel aux flambeaux. — Bruit. — Marie. — Les sergents de nuit. — On emporte le marquis, on arrête Didier.

... On cherche un remplaçant.
Mon bon ami, lequel de vous deux fait voir l'autre?
Il est de la maison
Lafeuillade, dont est le marquis d'Aubusson.

Les Seigneurs. — Les Seigneurs. Le crieur. Peuple. (*Passent Didier et Marion.*) — Les Seigneurs. Saverny. — Les Seigneurs. Didier. — Les Seigneurs. Marion. — Les Seigneurs. Le Guet.

(La dernière scène, entre Marion et l'Angely, manquait donc au plan primitif.)

ACTE III. — *L'arrestation* (et non : *la comédie*).

Le marquis caché chez le duc. — Le duc. — *Laubardemont.* Marie. — Le marquis. — Le marquis, Laubardemont. — Les mêmes, Marie, le duc. — Arrestation.

(Remarquez que Laubardemont, cet autre agent du Cardinal, devait d'abord remplir le rôle du traître, dévolu plus tard à Laffemas.)

... Il est mort; c'est fort heureux pour lui.

Monseigneur, du marquis les obsèques sont prêtes.
Pour la cérémonie on vient de votre voix
Savoir l'heure et le jour. — Revenez dans deux mois [1].

(Suit l'ordre des scènes : Laubardemont y est devenu Laffemas. La première scène a été, depuis, divisée en trois. Les comédiens, dont il n'était pas question d'abord, font leur apparition.)

Le marquis, le comte, Laffemas. — Laffemas (*la lettre*). — Les comédiens. — Didier, Marion. — Didier, les comédiens, le marquis, Laffemas, Marion *Delorme* (*sic*). — Le marquis, Didier. — Les mêmes. — Tout le monde. — Grande scène.

Mais en êtes-vous sûr? — Si j'en suis (sûr) [2], pardieu!
Je connais la petite, et l'ai vue en bon lieu!

Ils auront beau s'entendre. Ainsi je saurai bien
Quel est dans tout cela le faux comédien.

... Je me nomme Didier.

— Ainsi vous ne jouez pas la comédie?
— C'est vous qui la jouez...
— Fort bien, recommandez votre âme à Dieu.

Au bas de la page, cette curieuse note documentaire :

« L'abbé de Laffemas, fils du lieutenant civil, avait fait des vers où il peignait Annibal dans les Alpes

Oxycratant [3] des monts les épaules massives.

Acte IV. — *La partie de chasse* (depuis : *Le Roi*).

Marie. L'Angely (condamnés, grâce du Roi). — Les mêmes; seigneurs. — Le Roi. — Les mêmes, le duc. — Le Roi, l'Angely.

(Ici, tout a été remanié; rien n'est plus demeuré du plan initial.)

1. C'est le coup de théâtre de la fin de l'acte III.
2. Omis sur le manuscrit.
3. *Oxycrat* (ὀξύκρατον), « mélange de vinaigre et d'eau » (dit Littré), breuvage acide des légionnaires romains.

Vous qui tant aimiez rire autrefois. — Monseigneur,
Je ne ris plus.

... Sire, je suis sa sœur.

Monsieur le Cardinal voudra-t-il?

Deux rimes mises en réserve : *feutre* et *neutre*, et, enfin, ces trois vers ébauchés, de mesures différentes (12, 10 et 11 pieds) :

Rien n'est plus beau, disait une reine d'Espagne,
Qu'évêque à l'autel, gendarme en campagne,
Belle dame au lit et voleurs au gibet.

(Au verso de ce feuillet, un début de lettre officielle interrompue : « Monseigneur, J'ai l'honneur d'envoyer directement à Votre Excellence, d'après le désir qu'Elle a bien voulu... » — Nous ne saurons jamais quel avait été le désir de l'Excellence en question.)

ACTE V. — *La prison* (depuis : *Le Cardinal*).

Didier, le marquis. — Les mêmes, Marie. — Les mêmes, le greffier. — Marie. — Marie, la litière. — Marie. — Marie, la litière.

(Ainsi, l'acte était beaucoup plus simple et plus court. La scène *des ouvriers* n'existait pas encore, non plus que celle où Laffemas vient braver ses victimes. Nous vérifierons tous ces remaniements sur le manuscrit lui-même.)

Mais je crois qu'une voix nous appelle. — Écoutez!
— Non! c'est l'heure qui sonne. — Oui, l'heure — à la [chapelle.

C'est toujours une voix, frère, qui nous appelle.

Marion. Ah! mon âme est (*illis.*) et pleine de (*illis.*).
Le voir ainsi n'est rien....

Non, pas même un baiser, non....

... C'est une bonne fille;

C'est Marion Delorme...
... Laissez-moi...
... Vous avez fait trois fautes d'orthographe.
... Qu'est-ce que cette femme? Non! —

Coups de marteau. — Didier, s'interrompant :

... C'est
Notre échafaud qu'on dresse ou nos cercueils qu'on cloue.
... La mort
N'est que la mort. — Non pas, quand elle est la potence.
(Var :) Quand la mort est la mort et n'est pas la potence.

Puis, d'autres fragments, à peine jetés, parmi lesquels on distingue ces mots, qui annoncent une scène : « *L'arrêt de mort.* — Je disais donc... », et, aussi, le cri final de Marion, sous sa première forme, en lettres minuscules :

Oh! regardez! Voilà l'homme rouge qui passe!

Puis, un déluge de plaisanteries mises de côté pour être débitées par Saverny marchant à l'échafaud [1] :

Il me venait déjà des taches de rousseur [2].
Vous avez là, Monsieur, une bien belle robe.
Est-ce ici qu'on l'a faite [3]?...
Monsieur, rangez-vous donc; cet enfant ne voit pas...
Mon bon ami, lequel de vous deux fait voir l'autre [4]?...
... Çà, Votre Seigneurie
Ne mange point. — Hélas! elle est mangée...(?)
... Comme ces hirondelles
Volent bas! — Il pleuvra....

1. Il y en avait vraiment trop. Dans la rédaction définitive, Victor Hugo, avec beaucoup de tact, a compris qu'en voulant peindre Saverny insouciant, il le transformait en bouffon.
2. Sans doute à l'idée d'être accroché trop près du soleil, au gibet.
3. Il raillait le conseiller.
4. Ce vers, adressé à un homme qui porte un singe, fut repris pour l'acte II.

(Au verso, la liste des scènes a été récrite d'après un plan nouveau :)

Marion, Laffemas. — Les ouvriers. — Didier, Saverny. — Didier, Saverny, un Conseiller. — Didier, Saverny. — *Id.*, Marion, Laffemas. — Didier, Saverny, Marion. — Didier, Saverny, Marion, greffier, le peuple. — Marion, le peuple. — Marion, la litière, le peuple. — Marion, le peuple. — Marion, la litière, le peuple.

De ces notes sont sortis les cinq actes de *Marion de Lorme*. Si nous avons pris soin de les transcrire, c'est qu'elles ne nous seront point inutiles quand nous nous efforcerons de déterminer, d'après les manuscrits, la méthode de travail et les procédés de composition de Victor Hugo.

A ces feuillets sont jointes :

1° Deux feuilles de titre (datant de la rédaction de 1829). Toutes deux portent la mention : « UN DUEL SOUS RICHELIEU, drame ». La seconde offre, en outre, l'autographe de Harel cité plus haut.

2° Une première version de la scène I du Ier acte, datant de 1829, supprimée en 1831. Nous y reviendrons en temps et lieu. Cette page porte la date : *1er juin 1829*; et c'est déjà une copie. La date du *2 juin*, donnée par Victor Hugo (au f° 10) comme étant celle où fut commencé le Ier acte, serait donc fausse.... Mais Hugo a-t-il jamais donné une date exacte?

3° La feuille de garde, un peu jaunie, qui enveloppait le premier manuscrit. Elle porte, au verso, le compte des vers, acte par acte, et le nom de JEFFRYES, en gros caractères. Le souvenir du célèbre personnage qui fut *chief-justice* d'Angleterre en 1683 avait été suggéré au poète par le rôle de Laffemas. — Enfin, un croquis à la plume, curieux, quoique presque informe. Un homme en pourpoint; tête en poire, bouche largement fendue, nez épaté, collier de barbe

sous le menton. Il s'appuie sur un sabre à peine figuré. Je parierais que c'est le bourreau ! — Il n'y a, d'ailleurs, point d'autre trace d'illustration dans le manuscrit tout entier.

*
* *

Acte I (*Blois*[1]). — *Scène I.* Cette délicieuse exposition d'un acte de comédie lyrique est, sans contredit, un des morceaux qui donnèrent le plus de mal au poète. Le croirait-on? Il le refit jusqu'à trois et quatre fois, le remaniant sans cesse. De fait, les premières versions faisaient longueur. C'était toujours une longue scène de conversation, et l'on ne discernait pas clairement où le poète voulait en venir. Bref, quoique l'acte ainsi coupé fût un peu court, il finit par supprimer ces hors-d'œuvre pour entrer au cœur même du sujet, *in medias res* :

Réconcilions-nous, ma petite Marie....

Ce jour-là, V. Hugo donna une réelle preuve de son sens dramatique. Pourtant, les vers supprimés étaient bien jolis. On en retrouvera quelques-uns, disséminés, au IIe acte, dans les bavardages futiles des seigneurs. D'autres n'ont pu prendre place. L'auteur les a conservés à la fin de son manuscrit, où nous pouvons étudier ses hésitations. L'édition *ne varietur* de 1880 reproduit, aux notes, une de ces leçons provisoires. Une première scène, de Marie seule. Une seconde entre Marie et.... l'*Angely*. Car (curieux détail!) c'est l'Angely, et non Saverny, qui pénètre par surprise chez

1. Ces indications *Blois*, *Chambord*, etc., qu'on lit au commencement des actes, ne figurent pas sur le manuscrit.

Marion et découvre son identité ! L'Angely, bouffon noir, sombre, philosophe, de qui l'on se demande s'il joue le rôle de galant ou d'espion. Le fait n'est pas douteux. Saverny n'entrait qu'après la scène des voleurs. Le nom de l'Angely se lit, sous la rature, partout où celui de Saverny fut substitué. Enfin, le vers :

> Mais notre privilège est d'entrer à toute heure
> A nous, *pages* de rois,...

était écrit d'abord :

> ... A nous, *bouffons* de rois....

Ce texte même ne constitue pas le premier état du texte. A en juger par la date du f° 81 (1er juin 1829), un autre essai aurait précédé, dans lequel, après quelques vers de Marie, seule[1] (cf. la note de l'édition *ne varietur*), Didier entrait tout de suite :

« Un homme paraît derrière la balustrade du balcon, la franchit, et entre. Il dépose sur un fauteuil un manteau et une épée de main. »

SCÈNE II

MARIE, DIDIER (pourpoint, haut-de-chausses, juste-au-corps (*sic*) et mantelet noirs, bottines noires, chapeau noir à plume noire).

MARION, se levant avec un cri de joie.

Ah !

D'un ton de reproche :

Me laisser compter
L'heure du rendez-vous !

DIDIER.

J'hésitais à monter,... etc.

1. A noter cette indication de décor : « ... Un balcon...; on aperçoit *une rue étroite et tortueuse* ». — D'ailleurs, les indications scéniques sont, dans toute la pièce, d'une abondance presque excessive.

C'était simple, mais nous n'avions pas d'exposition. Le personnage de Didier était vraiment trop mélancolique pour qu'il pût songer à autre chose qu'à son amour *fatal*.

Ayant renoncé à l'Angely, le poète se laissa dès lors entraîner à prêter à Saverny et à Marie[1] tout un marivaudage aimable, dont il composa la délicate scène suivante, qui est le *troisième* état du texte. Nous la reproduisons *in extenso*, puisque l'édition *ne varietur* n'a pas jugé à propos de le faire. Nous sommes persuadés que le lecteur ne nous en saura pas mauvais gré.

Acte I

Il est nuit. — Une chambre à coucher, éclairée d'une lampe de cuivre à trois becs, posée sur une table recouverte d'un tapis de Turquie. — Au fond, une fenêtre ouverte sur un balcon, qui donne sur une rue.

Scène I

Marion *Delorme*[2], robe blanche. — Dame Rose, costume de duègne, robe noire, selon la mode de (*Catherine*, barré) Marie de Médicis. — Le marquis de Saverny, pourpoint, haut-de-chausses et bas orange, avec des touffes de rubans bleus. — Épée. — Mantelet de velours noir, chapeau gris à plume. — Souliers. — Dix-huit ans. — Marion Delorme est assise près de la table et travaille à une tapisserie.

DAME ROSE, entrant.

Monsieur de Saverny.

MARION.

Monsieur....

(Bas, à Rose.)

Madame Rose,
Saviez-vous pas ce soir que ma porte était close?

(Haut, à Saverny.)

Ce m'est un grand plaisir, *Monsieur*.... Par quel hasard?

1. Victor Hugo met alternativement *Marie* ou *Marion*. Pourtant, dans le dialogue, ici, c'est toujours *Marie*.

2. Dans toute la première rédaction, Victor Hugo a écrit Marion *Delorme* (en un seul mot).

SAVERNY [1].

Je vous baise les mains, belle dame. Il est tard
Pour venir d'une dame assiéger la demeure.
Mais notre privilège est d'entrer à toute heure,
A nous, pages de rois. Ce droit a ses ennuis
Parfois, et m'a sur pied fait passer bien des nuits.
Mais la charge est meilleure et cause moins de peine
Quand le roi par hasard se trouve être une reine,
Comme ce soir.

(Il veut lui prendre la main. Elle la retire.)

MARION.

Je vois que vous êtes toujours
D'humeur fort éveillée et galante en discours.
(A part.)
Le fâcheux! pour les gens qui viennent de la sorte,
Il faudrait se clouer en travers à sa porte!

SAVERNY.

(Il s'assied familièrement près d'elle.)
Çà, je veux vous gronder. N'est-il pas inhumain
De fuir ainsi Paris?... Mon Dieu! la belle main!
Et qu'on recevrait mieux, sans être un bon apôtre,
Soufflets de celle-là que caresses d'une autre[2]!

MARION.

Mais, si vous en voulez?

SAVERNY.

Des caresses?

MARION.

Vraiment
Non. Des soufflets. Voyons.

SAVERNY.

Merci pour le moment.
Vous raillez, mais je suis furieux, moi, madame,
D'honneur! il faut n'avoir aucune bonté d'âme,
Il faut être de roc pour nous quitter ainsi,
Et venir s'enterrer toute vivante ici!

(Voyant que Marion regarde son pourpoint.)

1. Saverny s'appelait encore *l'Angely*. Victor Hugo a corrigé *presque* partout.
2. Vers repris et utilisés dans *Le Roi s'amuse* (acte IV, sc. II).

C'est le goût. Soie orange avec des faveurs bleues [1].

(Continuant.)

Savez-vous bien que Blois est à quarante lieues,
Pour le moins, de Paris? Que cela fait crier?
Pour vous suivre à présent il faut s'expatrier [2].

MARION.

Mais qui vous a prié de me suivre?

SAVERNY.

Ah! tigresse!
Ingrate! ignorez-vous combien l'amour nous presse,
Et, quand une beauté nous accepte pour siens,
Que nous la suivrions jusque chez les Russiens?

(Il se rapproche d'elle. Elle se recule.)

MARION.

Mais vous me dites là des phrases d'Artamène!

SAVERNY.

Je viens à Blois exprès pour vous. D'ailleurs, ma reine,
La cour est à Chambord pour les chasses du roi.

MARION.

Bon. Le roi vient aussi, sans doute, exprès pour moi.
— Mais comment avez-vous découvert ma retraite?

SAVERNY.

Ma foi! j'ai rencontré votre duègne discrète,
Dame Rose, et n'ai point voulu finir le jour
Sans qu'il fût entre nous quelques propos d'amour.
Car je vous aime fort.

(Il veut encore lui prendre la main. Elle le repousse.)

MARION.

Dit-on quelques nouvelles?

SAVERNY.

Non. Corneille toujours met en l'air les cervelles.
Guiche est duc. On parle [3] d'événements *banaux* [4].
On a fait pendaison de quelques huguenots.

1 et 2. Cf. acte II, sc. I.
3. La césure était par trop révolutionnaire. Hugo corrigea :
« *Guiche est duc. Puis beaucoup de duels....* »
4. Ce pluriel est incorrect, ou, du moins, archaïque.

Toujours (beaucoup de) force duels. C'est la mode. Eh!
[que dis-je!
Pas de nouvelles? Mais un miracle, un prodige
Qui tient depuis deux mois Paris en passion :
La fuite, le départ, la disparition [1]....

MARION.

De qui?...

SAVERNY, mettant un genou en terre et lui baisant la main.

D'une beauté qui vous est bien connue,
Charmante Marion!

(Elle le relève avec humeur.)

MARION, à part.

Allons, il continue!

SAVERNY.

N'est-ce pas une honte? Au moment où Paris
Et les plus grands seigneurs et les plus beaux esprits
Fixent sur vous des yeux pleins d'amoureuse envie,
A l'instant le plus beau de la plus belle vie,
Quand tous, faiseurs de rime et de duels, pour vous
Gardent leurs plus beaux vers et leurs plus fameux
[coups,
A l'heure où vos beaux yeux, semant partout les flammes,
Font sur tous leurs amants veiller toutes les femmes,
Que vous, qui de tels feux éblouissiez la cour
Que, ce soleil parti, l'on doute s'il fait jour,
Vous veniez, méprisant marquis, vicomte et prince,
Briller, astre bourgeois, dans un ciel de province

MARION.

Calmez-vous.

SAVERNY.

Non, non; rien. Caprice original
Que d'éteindre le lustre au beau milieu du bal!

1. Cf. acte II, sc. I.

2. Le couplet était amusant, en dépit d'une syntaxe assez lâchée. Le trait final est un excellent vers de comédie. On retrouve dans cette tirade une imitation heureuse, et nouvelle alors, de la préciosité contemporaine de Louis XIII. L'idée de la *chute* sera conservée : « ... Vous aimez en province... » — « Marion! Marion! hélas! vous dérogez! »

MARION.

Vous voulez rire. (A part.) Ah! Dieu! l'importun!
(Regardant à l'horloge, qui marque près de minuit.)
Le temps passe.
Didier qui va venir!

SAVERNY.

Expliquez-vous, de grâce.
Qu'est-on venue ici faire depuis deux mois?

Ici, la suite, comme dans le texte. Tout cela était charmant, mais trop long. On causait. L'action ne marchait pas. Et qui dit *drame*, dit *action*.

*
* *

Après de semblables tâtonnements, on ne saurait s'attendre à rencontrer des corrections nombreuses sur le texte définitivement adopté. C'est une copie fort nette.

A Marion, *très parée*, Saverny disait :

Réconcilions-nous, ma petite Marie!
Rapprochons-nous.

Et Marion de répondre :

Oui, mais... pas si près, je vous prie.

« Se rapprocher près » n'était pas d'une bonne langue. Les deux vers :

Moi, — Gondi, qui passa... etc.

ont été remaniés dans l'interligne. Le manuscrit portait :

Moi, — *le marquis d'Embrun, ce pauvre Malembay,*
Qui n'aime rien que vous, avec son (var. : *vous et son*)
[*cheval bai.*

Beauvillain s'appelait *Monchevreuil*; nom fâcheux pour un amoureux !

Pons était « *le plus* amoureux » (et non : *le seul*). Tout le développement où sont présentés les soupirants de Marion fut ajouté dans la marge.

Quelques variantes du premier jet :

— Vous croiriez... — *Qu'il serait un peu trop ennuyeux*
Qu'un voile osât jamais cacher de si beaux yeux....
— ... Que jamais d'*accord* on ne dut voir....
— Quel est l'heureux *croquant* qui nous succède à tous....
— *Étourdis*, curieux, indiscrets....
— Oui, mais nommez-le-moi, ce *sultan* qui me chasse...
— ... *Mordieu! mais c'est de la chevalerie* [1]....
— *Faites sortir Monsieur* [2], Rose, et le dirigez.

Scène II. — A peine quelques ratures. Une indication scénique a été supprimée : « *Marion levant tout à coup les yeux; avec joie...* » Quelques corrections insignifiantes : « Çà, je crois... » a remplacé : « *Mais* je crois... »; «... sombre, isolé... » a remplacé : « ... *amer*, isolé.... » De même, on lisait : « Ma vie *alors* bien sombre... », « une Phryné qui veut à tout *prix*... » Une seule correction marginale un peu importante a modifié ce passage :

... Vous brillez à mes yeux
Comme un être inconnu *dont le cœur est aux cieux.*
Cette vie... flétrie et dédaignée,
Je l'accepte, et la vois d'une âme résignée.
Enfin, jusqu'à ce jour seul, errant....

Puis, ce sont les cris dans la rue :

Au meurtre! — Mais quel bruit dans la place voisine? —
Au meurtre! Au meurtre! ... (Var. : *Au secours! à moi!...*)
Ils sont six contre deux...
(On entend des pas qui s'éloignent.

1. Le terme était impropre. *Bergerie* est bien mieux.
2. L'expression avait quelque chose de brutal.

Scène III. — *Le marquis de* Saverny rentre par la fenêtre, afin de remercier son sauveur. Premier texte :

... Le nom dont on vous nomme,
S'il vous plaît.

DIDIER.

Hé! mon nom... mon nom ne vous fait rien.
L'on vous attaque, et moi je vous secours. *Fort bien....*

(Didier renverse la lampe.)

Quoi donc! vous éteignez *la chandelle....*
Je vous suis.

DIDIER, poussant Marion vers la porte.

Vous, rentrez, Madame.

(Marion sort.)

A quoi ressemble
Cet insolent? — Venez!

SAVERNY.

Vous êtes brusque, mais
Je vous dois d'être en vie, et, s'il vous faut jamais
Un ami qui pour vous ne bronche et ne recule,
Marquis de Saverny, Paris, hôtel *d'Hercule.*

Ces deux derniers vers avaient été ainsi proposés en variante, à la marge, puis barrés.

Avec cette scène finissait l'acte, comme l'indiquent, à cette place, la date (*8 juin*) et le compte des vers. (On a vu que Marion était rentrée dans son appartement.) La scène IV, qui clôt si tendrement l'exposition, n'a que six vers, d'un dialogue très serré. Elle était plus courte encore à l'origine :

Dame Rose!

Dame Rose ouvre la porte de la chambre, soulève la tapisserie, et paraît.

Venez m'accommoder... etc.

Quatre vers seulement ! Mais quatre rimes masculines se suivaient[1]. D'où l'addition de deux vers en marge. — Et la mention : « *Fin du premier acte*; *9 juin.* »

*
* *

Acte II (*Blois*). — Le deuxième acte est une copie presque courante, qui ne retiendra pas longtemps notre attention. Commencé le 11 juin, terminé le 13, il semble avoir été écrit avec une facilité merveilleuse. Trois cents vers en moins de trois jours ! Il est vrai que plusieurs seront empruntés aux coupures faites dans le premier acte.

Scène I. — « *Des officiers.* » — Le vicomte de Bouchavannes y répond au nom de *Faruc*, bientôt barré. Les vers 3-7 ont été rajoutés en marge, empruntés qu'ils sont au premier texte de l'acte I (sc. I). Même observation pour le début du couplet de Gassé. — Les deux vers :

Mais c'est toute une histoire... etc.

servent à séparer quatre rimes féminines, que le poète avait laissées ensemble. — Des hésitations sur les noms. *Charny* est devenu Villac, au long de toute la scène. Beaucoup de répliques sont, à une revision postérieure, échangées entre les personnages. Ce que disait Villac passe dans la bouche de Montpesat, et réciproquement. Ces modifications sont faites avec soin, de manière à conférer à chacun des interlocuteurs épisodiques une sorte de personnalité. — La

1. Cette inadvertance se rencontre assez souvent sur le premier jet. Nous en relèverons un autre exemple à l'acte II (sc. I).

discussion littéraire, au sujet de Corneille, discussion qui sera le futile prétexte du duel projeté entre Villac et Montpesat, a été fort soignée. Le thème était nouveau au théâtre :

Moi, je *vous* dis que non! — Moi, je *vous* dis que si!

Plus tard, V. Hugo se demanda si l'épisode n'était pas trop long. Il eut l'idée (des vers encadrés le prouvent) de remplacer ces mots :

Mais Corneille n'a fait que descendre... etc. (4 vers 1/2)

par ce simple hémistiche :

Mais le *Cid* est méchant....

Plus loin, même scrupule touchant l'énumération des membres de l'Académie, qu'il se proposait de remplacer ainsi :

Croit-il pas égaler Gombault? — C'est excellent!...

Réflexion faite, le poète a tout conservé. Il a même augmenté son texte de quatre vers :

Mais ce Corneille-là, c'est de courte noblesse... etc.

Addition, également, les huit vers du *complot* :

Meure le Richelieu... etc.[1]

Variantes de détail :

— *Votre Cid*, Scudéry l'écrase en le touchant...
— *Tenez, avez-vous lu Pyrame?*
— Quand Corneille en fera de pareils, *donnez-m'en.*
[(2me texte : *parle-m'en*).

1. Dans ces vers se rencontre la comparaison famcuse du *flambeau* et de la *lanterne*. Elle ne fait pas oublier le mot spirituel de Montesquieu : « Grâce à Richelieu, Louis XIII occupa le second rang en France et le premier en Europe ». — (Je cite de mémoire ; c'est au moins le sens.)

— Après Hardy! Le fat! Créer, *c'est trop* facile!...
— Corneille est un *grimaud*....
— Les grands chapeaux de feutre aux *toques* de velours....
— *Pourtant*, si le public goûte ses rhapsodies....
— Sans que *dans notre bouche* il vienne encor peser....
— Quel est cet homme noir qui me *remplit d'effroi*?...
— *Çà, que vient* faire ici ce peuple?...

Les quatre vers :

Que va-t-il nous chanter... etc.

furent joints au texte après coup. C'est que V. Hugo ne voulait pas perdre la plaisanterie qu'il avait d'abord prêtée à Saverny :

Mon bon ami, lequel de vous deux fait voir l'autre?

(Cf. à l'acte V, et au début de ce chapitre.)

— Enjoignons qu'en la place on *suspende* l'édit....
— *Et qu'il attende là* } celui qui l'a fait rendre....
— *Messieurs*... en attendant }

Notons, pour être complet, que l'édit était suspendu *à gauche*, et non à droite.

Scène II. — Sans corrections. Aux notes de description scénique qui la terminent, le poète a seulement écrit dans l'interligne la phrase : « On voit les fenêtres de la ville s'éclairer l'une après l'autre ». — Toujours le souci du décor.

Scène III. — Elle s'est enrichie, de même, de quelques jeux de scène (*A Didier, en ricanant.* — La table *qui est devant lui*). Trois mots changés :

— ... Vous *lisez mal*, brave homme.
— Soit. — Maintenant, *demande à Dieu* miséricorde!
— *Un duel!* c'est charmant[1]....

1. *Duel* serait ici de deux syllabes. Victor Hugo a corrigé : « *Un bon duel*.... » De fait, partout, dans ses pièces, il fait *duel* d'une syllabe. Cf. II, I, etc. De même dans *Ruy-Blas* (acte IV).

Scène IV. —

— *Le bruit qu'ici l'on fait* au loin s'est entendu....

Le *Capitaine des archers* (et non encore : *quartenier*) emmène Didier; et la scène se terminait ainsi :

— ... Adieu, Marie, oubliez-moi!
Adieu!

MARION.

Didier! Didier! je te suis!

L'ANGELY.

Dieu sait où! —
Çà, qui dirait qu'ici c'est moi qui suis le fou?

Ici, la date *12 juin* indiquait la fin de l'acte, avec le compte des vers (268). La scène v fut écrite le lendemain, et les deux derniers vers de la scène IV conservés comme trait final.

Scène V. — Variantes du premier texte :

— ... *Les portes sont bien hautes.*
— *Didier! Didier!* — Monsieur, vous me glacez d'effroi....
— *Dieu le frappe pour moi.*

(A l'Angely,)

Mais j'ai l'appui royal.
Le Roi fait grâce.

L'ANGELY.

Oui, mais non le Cardinal.

(Noter que ce dernier vers, sans doute fait en deux fois, était faux.) — Cette scène, au point de vue dramatique, a l'avantage de piquer la curiosité du public, en lui laissant entrevoir la rivalité qui existe entre le Roi et son ministre, rivalité d'où dépend le sort du héros, et sur laquelle reposent les trois derniers actes.

*
* *

Acte III (*Château de Nangis*). — Description du château, « *sur une hauteur* », précise le poète.

Scène I. — Saverny, déguisé et grimé, disserte, en médecin de comédie, sur son propre cas. L'auteur avait songé à supprimer quatre de ces vers, pédantesques à dessein :

Est-il mort sur le coup?... etc.

Ces vers sont encadrés. On y admire même ces deux fautes d'orthographe : *emprostathonos* et *opistathonos*, sans correction. — En revanche, il a emprunté à la fin de la scène, qu'il coupa, la discussion relative à Pecquet, et il l'a replacée ici. — *Variantes de détail :*

— *Certe! on mourrait à moins!* [1] — Une botte assassine....
— Foin des *vers* et des *ours!...*
— *Le présent était maigre. On* donne ce qu'on a....

On lira, aux notes de l'édition *ne varietur*, toute une fin de cette scène, où Laffemas énumère complaisamment ses victimes. Le morceau est charmant, mais il faisait longueur, dans un acte déjà chargé. L'auteur a donc sagement agi en le supprimant. Ces *cinquante-deux* vers ne renferment guère de corrections. Signalons seulement ces variantes originelles :

— Celui qu'on *surnommait* bourreau du cardinal....
— Jars, qui reçut sa grâce *un pied sur* l'échafaud [2].
— ... Je l'ai fait *décoler* (faute d'orthographe).
— ... Le Marillac me vaut
La lieutenance. *Enfin, duc et pair, grand d'Espagne,*
Montmorency....
— Ma petite fortune, *eh! bien*, je la leur dois....

1. Sans correction sur le manuscrit.
2. Ici, c'est certainement par une erreur de lecture que l'éditeur a imprimé : ... *Au pied de* l'échafaud.

Après *ora pro nobis*, la scène se terminait ainsi :

Pauvre seigneur! son air, sa marche, ses habits,
Tout est deuil [1].

SAVERNY, à part.

Mon bon oncle!...

Scène II. — L'incorrigible Saverny persiste à se compromettre :

Si nous lui disions tout? *Dis, veux-tu que j'essaie?*

Dans une version primitive, il ne résistait pas au désir de railler Laffemas :

... C'est là qu'est le cadavre.

LAFFEMAS, revenant.

Ah! vraiment, quel malheur!

SAVERNY, amèrement.

Avoir pris Saverny vous vaudrait quelque office [2].

LAFFEMAS.

Ah! ce n'est pas pour moi. J'ai fait mon sacrifice.

BRICHANTEAU, bas à Saverny.

Quel est cet homme noir?

SAVERNY, bas.

Laffemas.

BRICHANTEAU, tressaillant.

Le corbeau
Est noir de même, et vient à l'odeur du tombeau.
Que vient-il faire ici?
(Var. : *Que veut ce juge ici?*)

SAVERNY, bas.

Prendre mon Excellence.

1. Je ne sais vraiment pourquoi l'éditeur de 1880 n'a pas achevé la citation. — En *encadrant* cette partie de scène, Victor Hugo, emporté par son élan, avait tout supprimé, jusqu'à la fin. Il a, depuis la note : « Passe au fond... » etc., rétabli le texte, en écrivant en marge : *Ceci en est.*

2. Allusion à la fin de la scène I, supprimée depuis.

BRICHANTEAU, bas.

Devant un tel témoin, plus que jamais, silence[1] *!*

Scène III. — Le marquis de Nangis est venu s'asseoir sur un banc de gazon, « *au-devant du théâtre* ». Brichanteau attaque la mémoire du faux mort :

— *Pour sa dévotion*, il allait aux églises....

La rime : *Cydalises* (avec un *y*, sans correction). Laffemas continue à jouer son rôle hypocrite :

... En vérité, sa douleur me pénètre.

Ici, V. Hugo avait écrit en marge, puis il transporta dans la scène précédente les vers qui servent de conclusion à celle-ci. — Entre le valet :

C'est pour l'enterrement. *Nous voudrions savoir*
Quelle heure...

SAVERNY.

Le plus tôt possible. Mais... ce soir.

Qu'on se reporte au mot final de l'acte; on comprendra pourquoi ce premier texte fut modifié. Il importait de préparer pour ce moment le retour du valet en question.

Scène IV. — Laffemas, « *examinant l'enveloppe de la lettre* » :

... Messire
Le lieutenant civil...

Scène V. — Entrée des comédiens, parmi lesquels se cachent Didier et Marion. Marion avait « *le visage*

1. Admirez le sort de ces deux rimes : *Excellence, silence.* Retranchées ici, elles reparaîtront dans *Hernani* (cf. ci-après, p. 229). Supprimées encore une fois, elles trouveront leur place définitive, treize ans après, dans *Les Burgraves* partie I, sc. VI :

« — Excellence !...
— Qui donc ose parler, lorsque j'ai dit : Silence ? »

couvert d'un masque ». L'auteur réfléchit que ce masque aurait plutôt servi à la désigner aux curiosités indiscrètes.

— Que jouerez-vous? Voilà *tout ce qu'il faut savoir....*

La définition du *matamore* par le Scaramouche donnait lieu, par la suite, à ce bout de dialogue :

Pour toi, le matamore est tout ce qui nous manque.
En veux-tu?

DIDIER.

Qu'est-ce?

LE SCARAMOUCHE.

Un grand, fendu comme un compas,
Qui fait la grosse voix et *qui* marche à grands pas,
Puis se laisse enlever ou sa femme ou sa nièce,
Et vient tuer le Maure à la fin de la pièce.

Le second texte est préférable. D'abord, il est rare que le matamore ait une femme ou une nièce. Il est aventurier par nature, et célibataire par profession. Et puis, Didier ne semblait-il pas s'intéresser, ne fût-ce qu'un instant, à toutes ces fariboles? Ce n'est point conforme à son rôle de *beau ténébreux*, pas plus qu'il n'eût été acceptable de lui faire préparer la soupe. Ce soin regarde le Scaramouche :

Çà [1], *faisons la cuisine* et repassons nos rôles.

Scène VI. — *Duo* entre Didier et Marion :

— Vous m'avez voulu suivre, *et votre destinée,*
Malgré moi, vous l'avez à la mienne enchaînée....
— Tu veux bien, *n'est-ce pas?* — Je serai votre sœur....
— Souffrir qu'un *histrion* vous parle....
— Avec ces hommes, pleins *de paroles* infâmes....
— *Après tout, vois-tu bien, je ne sais* où je vais :
Mon ciel est noir....

1. Hugo, dans son premier jet, avait fort abusé de cette exclamation. Depuis, il l'a barrée en bien des endroits.

Les deux vers :

Va-t'en! — Didier, je veux dans l'ombre... etc.

figurent dans l'interligne. Il y avait eu omission de deux rimes masculines (cf. plus haut.) — *Sanglottant* est écrit avec deux *t*.

(L'on relève, dans *Marion de Lorme*, plus de négligences orthographiques qu'ailleurs.)

— C'est une folle *chose*....
— Parmi ces bateleurs qui *viennent d'*arriver....

Scène VII. — C'est celle où ce bavard de Saverny révèle à Didier l'identité de son amante. Scène primitivement fort courte, puisque toute la fin, depuis :

Vous trouvez? — C'est pour vous, dites, qu'elle fit faire...

figure en marge, comme addition.
— *Variantes du premier texte* :

— *Vous êtes le Didier....*
— *Chut! C'est vous que j'ai vu* certain soir quelque part.
— *Merci! Voilà son front*, son œil noir....
— *Hein? — N'est-ce pas pour vous, dites*, qu'elle fit faire
Ce portrait? — A présent, c'est vous qu'elle préfère.
Savez-vous que maint duc vous envierait, vraiment?
Moi, du fond de mon cœur je vous fais compliment.
Compliments! — Est-ce pas que je suis bien heureux?

Saverny continuait à jaser; et Didier répondait quelques mots :

C'est honorable.

DIDIER.

Ah! oui.

SAVERNY.

Cela donne bon air....

— *Vous sentez?...*

DIDIER.

Oui, je sens....

SAVERNY.

Elle est à vous....
— .... Le cardinal lui-même.

DIDIER.

Oui?

SAVERNY.

Le petit d'Effiat, puis les trois Sainte-Mesme,
Les quatre Arquinvigus... (?).

DIDIER.

— *Oui, c'est* toute une histoire.

SAVERNY.

Elle a pour vous
Sans doute à quelque archer....
— .... Oh! *ce serait* énorme!

L'auteur, en relisant le dialogue, a supprimé presque toutes les interruptions de Didier, jugeant qu'un silence farouche convenait mieux au caractère et à la situation du jeune homme.

Scène VIII. — Laffemas entreprend de corrompre le Gracieux. — Deux corrections seulement, au second vers et au dernier. Le texte portait :

— *Seigneur au pourpoint noir.* (A part.) *Bonne face* de [sbire....
— Et je n'ai pas *d'argent* à vous rendre, seigneur [1]!...

Scène IX. — Notez cet hémistiche, modifié :

— Vil baladin! L'orgueil *gonfle les âmes basses!...*

Scène X. — C'est maintenant l'épreuve :

— Car, *malgré qu'il en ait*, son théâtre est caduc....

1. Victor Hugo a souvent repris des situations qu'il avait déjà traitées. Nous aurons occasion de le constater (voir la conclusion de ce volume). Cf., dans la *Dernière Gerbe*, la scène tirée d'un *César de Bazan* demeuré inachevé, où Goulatromba empoche, avec un sang-froid pareil, de l'argent, sans donner en échange les renseignements qu'il a promis.

Les quatre vers :

Êtes-vous au complet... etc.

sont en marge. Le ms. porte, sans correction :

... *Qui jamais aurait cru* que ce corbeau sinistre....

La deuxième strophe du Gracieux est encadrée, et barrée diagonalement. En effet, elle ne figure pas sur les premières éditions. L'édition *ne varietur* l'a rétablie. On peut la supprimer au théâtre.

Après la tirade du *Cid*, récitée par Marion, deux rimes féminines manquaient encore. Elles remplissent l'interligne :

Certe, il n'est pas de voix... etc.

De même, on lit en marge les quatre vers :

Pourtant, il fait en vers meilleure contenance... etc.

— *Venez ici, Madame.* — *O* Dieu! restons ensemble...

Didier se nomme. Ici, le ms. porte :

MARION, avec terreur; LAFFEMAS, avec joie; SAVERNY, avec [inquiétude.

... Didier!

Le reste sans correction, jusqu'aux vers de Laffemas; premier texte, non barré :

Écoutez *bien! Je suis du Seigneur Cardinal*
Lieutenant criminel.

SAVERNY.

Lieutenant infernal!

Le second texte est en marge, avec cette variante :

Le propre lieutenant du Seigneur Cardinal.

L'auteur a sacrifié son antithèse au désir d'éviter une inversion. — On sait que l'inversion passait alors pour *classique*, et, partant, condamnable.

Deux mots changés encore :

— ... qu'il aille, *obéisse* et se taise....
— *Du feu marquis* Gaspard les obsèques sont prêtes...

Et l'acte se ferme sur ce chiffre : *534*, et sur la date : *18 juin 1829*.

*
* *

Acte IV (*Chambord*). — Acte très curieux, où l'auteur a cherché, sans toujours la trouver, la vérité historique. On a souvent comparé le portrait qu'il y trace de Louis XIII avec les pages dans lesquelles Alfred de Vigny s'est mesuré avec le même sujet.

Scène I. — Le duc de Bellegarde, avec « le cordon du Saint-Esprit *au cou et la plaque au manteau* », introduit le marquis de Nangis : ce dernier vêtu à la mode de Henri IV. Les quatre vers pittoresques où Bellegarde lui reproche cet archaïsme de costume sont une addition marginale. — Il s'agit de combattre l'influence du puissant cardinal :

Que Richelieu lui fasse *une oraison* meilleure!

Scène II. — Le *mousquetaire* de garde défend à Marion d'entrer. Faute d'orthographe à relever : *poingt* (au lieu de : *poing*). Plusieurs indications scéniques ont été rajoutées, comme aussi celle qui est au début de la scène III. — Les deux derniers vers manquaient également.

Premier texte :

Pour faire ainsi l'amour chez lui....

Scènes III et IV. — Elles sont sans retouches.

Scène V. — Ici, comme dans la scène à nombreux

personnages de l'acte II, certaines répliques ont passé d'un seigneur à un autre. C'était le comte de Charnacé qui citait le siège de la Rochelle, et l'abbé de Gondi qui signalait la présence de Marion dans la galerie. — J'avoue ne pas avoir recherché qui commandait l'artillerie au siège de la Rochelle. — Hugo écrivit d'abord : « *Non, celui de Bordeaux...* » — Puis : « *Non, l'archevêque d'Auch...* » L'évêque d'Autun ne paraît pas sur le manuscrit. — Toute la partie de la scène où l'Angely présente Laffemas à Bellegarde est en marge ; depuis : « Bouffon, quel est cet homme?... » jusqu'à : « Monsieur le louvetier.... »

Le procédé est familier à l'auteur. Il émaille ainsi le dialogue d'anecdotes piquantes, qui prennent place successivement sur le canevas primitif d'une scène. Nous vérifierons, par la suite, cette remarque à propos d'*Hernani* et de *Ruy-Blas*.

Ici, une variante importante pour la fin de la scène :

Bah! j'ai, toute la nuit, fouillé le bois : pas trace!
Rien!

L'ANGELY.

Comte, en voulez-vous, des loups de bonne race?
Cherchez (var. : *fouillez*) *dans le palais, et non dans la forêt.*

L'ABBÉ DE GONDY, à l'Angely.

As-tu quelque nouvelle à nous dire? On rirait!

Un deuxième essai conserve ces deux vers :

Fou, que sais-tu de gai?

L'ANGELY.

Rien de ce qui se passe,
Hors que le cardinal a fait meilleure chasse,
Et Monsieur!...

Scène VI. — Le roi y fait ses doléances à M. de Bellegarde.

Premier texte :

... C'est un grand homme.
— *Un cardinal en France est plus qu'un pape à Rome.*

Ce vers, raturé, fut refait ainsi :

Certe, et plus pape ici que n'est un pape à Rome.

Le texte de l'édition manque au manuscrit.

— Entre lui qui *veut* tout et moi qui ne *peux* rien....
— *Il vous a laissé* faire au Louvre une garenne....

LE ROI.

Belle grâce! Il intrigue avec le Danemark.

LE DUC.

Il vous a, sans souffler, laissé fixer le marc....
— Et tous les beaux traités qu'il *me fait* en cachette....

En marge, les quatre vers sur les écrouelles; en marge, encore, les quatre vers sur la Combalet et les gardes; en marge, toujours, les huit vers : « Il me gêne, il m'opprime..., etc. », qui s'enchaînaient avec les derniers vers de la scène : « Puis ce sont tous les jours..., etc. » — Tout le morceau intermédiaire (soit 24 vers) est transcrit sur deux bouts de papier (*béquets*) collés au ms. (f^os^ n° 48 et n° 49). C'est un laissé-pour-compte de la scène VIII, entre le Roi et l'Angely, où nous les retrouverons sous leur forme originelle. — Donc, toujours l'application de la même méthode, à savoir : construction des scènes par développements successifs et mise en œuvre des passages retranchés à un endroit pour enrichir d'autres scènes.

Signalons encore cette première version de deux vers :

Tous les manants du moins sont maîtres dans leurs bouges.
Mais toujours sous les yeux avoir *l'homme aux bas*
[*rouges....*

Enfin, l'édition *ne varietur* a laissé passer une faute qui n'est pas dans les autres éditions : « *Un* homme fait le bon mauvais... » Le manuscrit porte : « *Cet* homme... », sans doute possible.

Scène VII. — Noter ces deux variantes :

— ... *seigneur* du mont et de la plaine....
— ... Tous deux *firent* en braves gens....

Il serait surprenant, pour qui connaît bien Hugo, que la tirade du marquis de Nangis fût sortie telle quelle de son cerveau. Trois groupes de vers sont venus compléter le discours initial; ce sont les quatre vers :

Ce temps était le bon... etc.;

les huit vers :

Car nous sommes tous chauds de la guerre civile... etc.;

les huit vers :

Meurent les courtisans!... etc.

A part cela, peu de corrections.

Variantes du premier texte :

— Sire, en des *temps* mauvais....
— *Et puis*, le sang n'est pas une bonne rosée....
— Donc, je vous dis, avant que *tout* ne s'accomplisse....

Hésitation sur deux rimes :

... Que la place de Grève ait été si *vorace*
Et que tant de seigneurs de bravoure *et de race*....

Deux autres rimes mises en réserve pour ces vers : *lavée*, *éprouvée*. — Deux vers ont particulièrement exercé la patience de l'artiste :

... *Jetez bas l'échafaud, Sire, en somme.*
Craignez d'avoir un jour à pleurer tel brave homme

Dont ceux qui vont disant d'étranges alphabets
Voient blanchir le squelette aux chaînes des gibets.

Ce distique, remanié jusqu'à trois fois, devint successivement :

De ceux-là devant qui jadis je me courbais,
Dont blanchit le squelette aux chaînes des gibets...

3e *var.* : *Qui n'eut que Dieu, la France et vous pour alphabets,*
Dont blanchit... etc.

Enfin, le texte de l'édition !

Un peu plus loin, au lieu de ceci :

Et le peuple des rois évite le balcon.... etc.

on lisait d'abord ces deux vers, rétablis à la fin de l'acte :

Un mort nous nuit souvent et jamais ne nous sert;
Et Montfaucon peuplé fait le Louvre désert.

Louis XIII finit par imposer silence au marquis. *Premier texte* :

... Plus de harangue *à nous assassiner!*
(Montrant ses cheveux gris.)
Ce sont les harangueurs qui *me font grisonner.*

Sur ce, Marion entre en scène. Son discours n'était, à l'origine, que de quatre vers et demi. Tout le reste y fut joint depuis. C'était, d'ailleurs, bien la place pour une prière touchante. — Une seule variante :

Dire qu'un mot de vous!... — Ah! femmes que nous
[sommes....

On comprend qu'après cela l'auteur ait ajouté ces mots à son texte :

LE ROI, essuyant une larme.

Scène VIII. — Mais voici la péripétie et la scène capitale de l'acte, très travaillée sur le ms. Ici, le rôle de l'Angely prend toute son importance. Le bouffon et le roi échangeant d'amères réflexions sur la vanité de la vie, quelle admirable antithèse romantique! Eh! bien, elle est devenue plus intéressante encore au moyen d'un petit artifice dont V. Hugo est coutumier. Il avait d'abord fait dire au roi :

N'est-ce pas que la vie est une chose amère?

L'Angely répondait :

Hélas! Sire....

LE ROI.

N'est-il pas vrai, dis-moi,... etc.

Ainsi de suite. A la réflexion, l'auteur a interverti les répliques dans tout ce début de scène, jusqu'à ces mots :

LE ROI.

Une fois au sépulcre, hein? — crois-tu qu'on en sorte?

L'ANGELY.

Vous le saurez plus tard....

De la sorte, des deux interlocuteurs, c'est le bouffon qui est le plus triste.

Les vers :

Car avec moi, vois-tu, — tu perds ta peine,... etc.

(soit 12 vers) ont remplacé, en marge, le morceau suivant, qui fut plus tard éparpillé dans la scène VI du même acte (voir plus haut), et que nous transcrivons tel qu'il se présentait ici :

Moi, le premier de France, en être le dernier!
Je changerais mon sort au sort d'un braconnier.

Le manant est du moins *libre* et roi dans son bouge.
Mais toujours sous les yeux avoir cet homme rouge,
Toujours là, *d'un ton sec* (var. : *pâle et froid*) me disant [à loisir :
— Sire! il faut que ceci soit votre bon plaisir!
Cet homme *rend* le bon mauvais, le mauvais pire.
Comme le Roi, l'État, déjà malade, empire.
Cardinal au dehors, cardinal au dedans,
Moi, jamais! — Il *déchire* Autriche à belles dents,
Laisse prendre à qui veut mes vaisseaux dans le *golphe* [(*sic*)
De Gascogne, me ligue avec Gustave-Adolphe.
Que sais-je? Il est partout comme l'âme du roi,
Emplissant mon royaume, et ma famille, et moi.
Ah! je suis bien à plaindre! — Et toujours de la pluie!

L'ANGELY.

Vous souffrez donc bien, Sire?

LE ROI.

Ah! bien plus! je m'ennuie...
(Rêvant) *Cardinal!*

L'ANGELY.

Voyez-vous? Vos peuples dans la nuit
Vont marchant, l'œil fixé sur un flambeau qui luit.
Il est le flambeau. *Vous, vous êtes* la lanterne
Qui le sauve du vent sous sa vitre un peu terne [1].

LE ROI.

Tu ris, mais tu dis vrai. C'est un *phare* infernal.
(Var. : *un sanglant fanal...*), etc.

On peut juger par cet exemple du procédé, constant chez V. Hugo, que l'on pourrait appeler l'art d'accommoder les restes. Art miraculeux! Car il n'est pas un de ces vers qui ne soit mieux à la place nouvelle que l'auteur lui a assignée.

1. Ces quatre vers ont été transportés à l'acte II, sc. I (cf. plus haut).

— Suit l'oraison funèbre de la fauconnerie, avec ces variantes du premier texte :

— Moi mort, cet art *sera perdu*, comme le reste!...
— *Avec* le cardinal je suis toujours trop doux....
— Ils mourront. — C'est cela. — *J'en ai l'âme attendrie.*
Que vas-tu devenir, pauvre fauconnerie?

Ce dernier vers remplacé par celui-ci, de l'Angely :

— *Sire, il faut tous mourir. Qu'on...* (illis.) *ou que l'on crie,*
Qu'on soit difforme ou beau, qu'on soit grand ou petit,
La mort dévore tout....

Ainsi, les treize vers épisodiques où le fou montre au roi, par la fenêtre, la garde qu'on relève, ont été ajoutés, en marge.

— *Suite des variantes* :

— Lorsque nous aurons *fait*, durant le temps voulu,
Tous trois, moi *le bouffon*, vous le roi....
— J'en suis. — Alors, *adieu....*

— *Deux hommes et mon fou, pour un jeu*, pour un duel!
2e *texte* : *Deux personnes avec mon bouffon*, pour un duel!

A la place du distique :

Va, va! console-toi,... etc.

on lit d'abord celui-ci, qui sera reporté plus bas :

Crois-tu, si je voulais, que je serais le maître?
— Montaigne eût dit : *Que sais-je?* et Rabelais : *Peut-être.*

Toute la suite de la scène a été considérablement modifiée. Nous transcrivons le texte original :

LE ROI.

Ainsi, mon pauvre fou, tu crois qu'ils te pendront?

L'ANGELY, à part.

Qu'ai-je fait là! j'en ai la sueur sur le front!
(Haut.) *Ils me pendront, à moins que le roi ne me signe...*

LE ROI.

Plus que jamais je t'aime. — Ah! comme il se résigne!
(S'approchant du bouffon et s'appuyant affectueusement sur son épaule.)
Vois-tu? d'être (var. : *Écoute, être*) *pendu, cela fait peu [de mal;*
Et puis cela fera plaisir au Cardinal.
Il me remercîra.

L'ANGELY, s'éloignant brusquement.

Grand merci!

LE ROI.

Ton office
Va donc vaquer! — Allons, je fais mon sacrifice [1].

L'ANGELY, à part.

Diable! (barré.)

LE ROI. Après quelques pas agités et inquiets, il se frappe le front.

L'ANGELY, à part.

Je ne fais pas le mien! par le mauvais côté
Il a pris tout cela. (Haut.) *Mais Votre Majesté*
N'aurait qu'à dire un mot....

LE ROI.

Qui donc me fera rire?... etc.

Ainsi présentée, la scène était un peu traînante. Nous ne pouvons qu'approuver la correction. — Enfin, le Roi fait grâce :

Donne-moi du papier!

Marion remercie :

Grâce à moi. — Quels genoux....

Le Roi veut ravoir le parchemin :

Cet écrit....

L'ANGELY.

Quoi?

1. C'est déjà le mot de Laffemas, à l'acte II. — Signalons ici, dans le manuscrit, une erreur de reliure, qui intervertit le verso et le recto du folio 55.

MARION.

Grand Dieu! — Sire, venez le prendre!
Et m'arrachez le cœur!

L'ANGELY.

Gardez le parchemin.
Gardez-le là. Jamais il n'y mettra la main.

Et, de fait, le Roi, *embarassé* (*sic*), se contente de demander :

— Quelle est cette *syrène* (*sic*)?

L'ANGELY.

Il n'oserait *le* prendre au corset de la reine!

LE ROI.

Eh! bien, Madame, allez!

MARION.

Dieu conserve le Roi!

L'ANGELY.

Et son fou! — (Au roi.) *C'est la sœur de ce Didier, je croi!*

Après cette péripétie, l'acte est, logiquement, terminé. Hugo l'a bien compris, et quelques vers seulement serviront de conclusion. Mais il ne l'a compris qu'après avoir cédé à son goût pour le développement. C'est pourquoi nous nous trouvons en présence d'une fin d'acte un peu longue et déclamatoire, sous forme de monologue. Tout cela fut coupé, et la chute est ainsi beaucoup plus heureuse. Voici, par curiosité, ce qu'était cette fin, depuis :

... Et Montfaucon peuplé rend le Louvre désert.
— Je suis ravi d'avoir fait grâce à ces deux *hommes*,
A ces deux fauconniers. C'est l'art des gentils*hommes* [1].
(Var. : Nangis est vénérable entre les gentilshommes.)
Luynes le goûtait fort. Je m'en mêle (var. : l'estime)
[aussi, moi.

1. Rimes *parasites*, comme disait A. Chénier.

Le cardinal sera furieux; mais, ma foi,
Tant pis! Cela fera plaisir à Bellegarde.

L'ANGELY.

On peut bien, une fois, être roi par mégarde!

LE ROI, se promenant à grands pas et se frottant les mains.

Monsieur le Cardinal! Monsieur le Cardinal!
C'est le commencement! Et vous aurez du mal!
C'est une trahison que de venir en face
Au fils du roi Henri rayer son droit de grâce.
Dans les plis de sa robe il me prend, l'Angely,
Et comme en un linceul j'y suis enseveli.
Cet homme est mon sépulcre, et mes peuples me pleu-
[rent [1].
— Non, non! je ne veux pas que ces deux enfants
[meurent;
Vivre est un don du ciel trop visible (?) et trop beau.
Dieu, qui sait où l'on va, peut ouvrir un tombeau.
C'est dit. Je vais tous deux les rendre à leur famille....

Le couplet est inachevé; car le feuillet où il se continuait a disparu. Le texte actuel est récrit dans la marge, au bas de laquelle on lit ce très bon vers de comédie, mis en réserve :

Quand on coupe une tête, il faut savoir pourquoi!

*
* *

Acte V (*Beaugency*). — Le cinquième acte est, sans contredit, le plus remanié de tous. Non que nous ayons conservé partout les traces de ce remaniement. Mais il résulte de l'étude du manuscrit que ce dernier acte fut presque complètement refait en 1831, lorsque fut représentée la pièce. Nous sommes donc en présence de deux textes : celui de 1829, dont des

1. Voyez comme l'expression de cette idée est devenue plus nette et plus ferme dans le texte définitif.

parties sont demeurées intactes ; celui de 1831, avec des modifications importantes. Ces modifications ne se bornent pas à des corrections de détail. L'ordre de certaines scènes est changé. Le dénouement surtout a subi de fortes retouches, puisque, dans la pièce de 1829, Didier marchait à l'échafaud sans avoir pardonné à Marion. Le public restait ainsi sur une impression pénible. Le drame était moins humain; moins romantique aussi, puisqu'il ne consacrait pas absolument la réhabilitation de la courtisane par l'amour. Or, l'on sait à quel point cette thèse fut chère à Victor Hugo et à son époque.

Les différences extérieures entre les feuillets de 1829 et ceux de 1830 ne sont pas très sensibles. Le papier est identique; l'écriture est un peu plus grosse sur le manuscrit le plus récent. Mais cela ne suffirait pas toujours à les distinguer si le poète qui, décidément, songeait à nous, n'avait pris soin de dater expressément les passages ajoutés ou refaits.

Les f°s 58 et 59 du manuscrit sont datés du 24 juin 1829[1]. C'est la première version. L'acte s'ouvrait par la scène entre Marion et Laffemas (actuellement scène II).

SCÈNE PREMIÈRE

MARION, LAFFEMAS

(Tous deux paraissent en même temps dans le préau; Marion entre par la grande porte, Laffemas par le fond. Laffemas marche à pas lents. Marion, en blanc, voilée, traverse rapidement le théâtre et court au geôlier (var. : *guichetier*) qui garde la petite porte (var. : *et frappe au guichet la petite porte*). Le guichet s'ouvre. Paraît le guichetier.

MARION, montrant un parchemin au guichetier.

Ordre du roi!.... etc.

1. Il n'y a aucun motif, ici, pour suspecter cette date.

La *scène II*, selon le texte de 1829, était la scène des ouvriers, souvenir évident de la scène des fossoyeurs, dans *Hamlet*. — Elle finissait d'abord, après le vers :

... Si l'on ferait pour nous un bel échafaud noir. ...,

sur cette indication scénique : « *Le mur démoli, ils cachent la brèche avec un grand rideau noir, et s'en vont* ». — Le poète la continua en marge, par des vers auxquels il renonça, et que l'édition *ne varietur* a recueillis (cf. aux notes de cette édition, p. 205)[1].

Le f° 60 porte la date *20 mai 1831*, qui est celle à laquelle V. Hugo remania ce début, conformément au texte des éditions.

Revenons à la scène entre Marion et Laffemas, avec *les ouvriers au fond du théâtre*. Nous allons voir que le texte primitif a été fort remanié et (chose notable) abrégé dans bien des cas. *Texte de 1829* :

— ... L'espoir n'est qu'un *follet* qui luit... (sans corr.)
— Pas la dernière.

MARION, réveillée.

Quoi?

LAFFEMAS, bas à l'oreille de Marion.

Il est dans cette enceinte..., etc.
— ... Est-ce là le dernier mot?

MARION.

Infâme!

LAFFEMAS.

Quel abîme profond qu'un caprice de femme!
Vous étiez autrefois humaine (var. : plus douce) à moin-
[dre prix.

1. On y saluera une connaissance; c'est le vers :

« Comme d'ouvrir sans clef la caisse des gabelles. »

Victor Hugo le reproduira, neuf ans plus tard, dans *Ruy-Blas*

Maintenant votre amant dans nos griffes est pris [1].
Vous pouvez le sauver, c'est votre unique envie,
Et vous ne voulez pas! Pour une heure, une vie!
C'est bien payé pourtant!

MARION.

Oh! j'ai fait un grand pas!
Écoute....

(Le repoussant.)

Mais non. Toi, tu ne comprendrais pas!

(Elle se tourne du côté de la prison, les mains jointes.)

Même pour te sauver, redevenir infâme,
Je ne le puis! Ton souffle a *reblanchi* mon âme,
O Didier,... etc.

LAFFEMAS.

Aimez!

MARION.

Tu veux au crime échapper par le vice!
Je reste pure,... etc.

(C'est ici que le texte de 1831 suppléait, par égard pour la *pudeur* du public, la tirade que le poète a citée dans sa note de 1836. Une seconde variante portait :

Elle ne peut. Ton souffle a relevé *son* âme,
O Didier! près de toi rien d'*elle* n'est resté :
Ton amour *est pour elle* une virginité.)

Suite du texte de 1829. — Ces vers ont disparu, et l'édition *ne varietur* ne les a pas reproduits, je ne sais trop pourquoi, car ils sont curieux :

LAFFEMAS.

— ... Alors, je puis faire garder
Cette brèche, par où viendra Son Éminence,
Par *des* hommes à moi.

MARION.

Tire-les de cet antre,
Et fais ce que tu veux! Je te suis!

1. Variante du texte de 1831, avant la suppression :
« Aujourd'hui votre amant dans nos serres est pris. »

LAFFEMAS.

Un instant!

MARION.

Quoi?

LAFFEMAS.

Je ne savais pas me compromettre tant.
Après tout, je ne sais où ma bonté me mène (corr. : [m'entraîne),
Et si, dans tout cela, le plaisir vaut la peine.

MARION.

Misérable!

LAFFEMAS.

Moins haut! on vous entend crier.

MARION.

Veux-tu de moi, réponds? (Se tordant les bras.)
En être à le prier!

LAFFEMAS.

Je puis être cassé.

MARION, tombant à genoux.

Prends mon corps! prends mon âme
L'enfer! et qu'il se sauve!

LAFFEMAS.

Allons, venez, Madame!
(Il sort par la grande porte.)

MARION, à genoux.

O Didier!
(Elle se lève et le suit. Entrent des ouvriers, la pelle et la pioche sur le dos.)
Voilà donc le gros mur qu'il nous faut
Jeter par terre....

Et la scène s'enchaînait avec celle des ouvriers.

Certes, on conviendra que ce débat était difficilement acceptable pour le public: Marion réduite à cette extrémité de supplier Laffemas, et Laffemas feignant d'hésiter et de la dédaigner! C'était le dernier mot de l'humiliation, le châtiment suprême. Le caractère de Laffemas s'y développait avec un dilettan-

tisme de vice et de cruauté point banal. Le chat jouait avec la souris. Mais quoi! Cela ressemblait par trop à un marchandage de maison spéciale. Victor Hugo le sentit : il coupa la scène. Qu'auraient dit les classiques qui protestaient contre ses hardiesses, s'ils avaient pu jeter les yeux sur les passages supprimés! Quelles clameurs! Quel haro!

Voilà pourquoi toute cette fin se résuma en ces deux vers :

Voulez-vous pas qu'ailleurs nous expliquions ceci?
Tout ce que vous voudrez sera.

MARION, avec désespoir.

Venez!

vers eux-mêmes remplacés par le texte actuel. Ainsi, le coupable accord se faisait dans la coulisse; et cela valait mieux, à tous égards.

Scène III. DIDIER, SAVERNY. — Le dialogue qui ouvre cette scène figure dans la marge. Il est, sans nul doute, de 1831. La scène commençait à l'entrée du greffier :

Messieurs, un conseiller du roi....

Variantes du premier texte :

— J'allais! — J'ai fait naufrage, *et l'onde m'a battu.*
(Var. : *Enfin, des flots battu,*)
Nu, j'aborde au tombeau; — nu de toute vertu!
Pour jamais hors de l'eau qui s'en est trop jouée
(Corr. : *des flots dont elle fut jouée*)
Sur la rive d'enfer mon âme est échouée.
Pourtant, j'étais né bon. *J'aurais pu vivre aussi,*
Comme un autre, faisant tout ce qu'on fait ici.
J'avais peut-être même.... etc.
— Oh! n'as-tu pas frémi de me *tromper* ainsi....
— *Viens, toi, que je te dise* un bizarre prodige....

Les quatre vers de Didier : « Que me demandez-vous... etc. » ont été ajoutés en marge. Plus loin, le texte portait d'abord :

Pourvu qu'on meure enfin, on doit être content!

qui devint :

Eh! c'est toujours la mort, n'en demandez pas tant!

Et Saverny répondait :

Grand bien vous fasse! Moi, je ne suis pas content.

Au dernier vers :

L'âme lève du doigt le couvercle de pierre,
L'âme fuit....

Scène IV. — Entrée du Conseiller. La conversation sur la mort continue :

— Qu'on ait *traîné* le corps de ruisseaux en ruisseaux,
Que toute chair en soit sanglante, immonde, impure....
— *Ne songez qu'à cela.* — Ne m'interrompez pas....
— *Continuons!* — *La tombe enferme un grand arrêt....*
Monsieur, cent fois merci de la bonne nouvelle....
— *Pardon, un dernier mot. A quelle heure?* — Ce soir.
— *Où fera-t-on la chose?* — Ici, dans la cour même....

Scène V. — Les quatre vers :

D'autant plus que c'est moi qui vous perds...

sont en marge. Le texte porte, sans correction :

Nous entrons *tous les deux* ensemble dans la nuit....
— Pourvu que rien *des cœurs* dans la tombe *enfermés*
Ne vive pour haïr *ceux qu'ils ont* trop *aimés....*

Scène VI. — Cette scène, très importante, a été singulièrement modifiée par l'auteur en 1831. On peut même dire qu'il l'a complètement refaite. Voici le texte de 1829. Il est facile d'y relever des invraisem-

blances; par exemple, la longue distraction de Didier, qui permet à Marion et à Laffemas de converser longuement ensemble avant qu'il s'aperçoive de leur présence. Le caractère odieux du lieutenant criminel s'y affirmait davantage encore. Telle quelle, la scène demeure intéressante, et nous la reproduisons *in extenso*; car l'édition de 1880 n'y a fait, pour ses variantes, que de minces emprunts.

Après les vers cités plus haut, qui sont les derniers de la scène v, le dialogue s'enchaînait ainsi :

... Ne vive pour haïr ceux qu'ils ont trop aimés.
— *Comme je haïrais!*
(Il croise les bras et tombe dans une profonde rêverie.)

Ici commençait la *scène VI.*

LAFFEMAS, à part.

Ah! la maudite affaire!
(A Marion.) Pas de bruit! (A part.) Je voudrais être encore [à le faire.
Ce sera négligent!... — Il faut se hasarder.
Au diable! Elle serait femme à me poignarder[1]!
(Revenant encore à Marion.)
Richelieu va venir voir comme on exécute
Ses ordres. Gardez-vous de perdre une minute!
Le canon tirera pour sa venue; ainsi
Tout alors est perdu si vous êtes ici [2].
(Laffemas s'éloigne, puis revient d'un air caressant.)
Vous ne m'embrassez pas pour ma tête risquée?

MARION, reculant avec dégoût.

Sa lèvre est un fer rouge et m'a toute marquée.
(Repoussant Laffemas, qui s'approche toujours.)
Non! Non! — Devant Didier!....

1. Ces trois vers et demi barrés.
2. Premier texte, barré :

« ... et si
Vous êtes encor là, tout est perdu.
MARION.
Merci! »

LAFFEMAS, la saisissant par la taille.

Mais on se dit adieu!

MARION, s'arrachant de ses bras.

Vous êtes donc un homme à ne pas croire en Dieu!

LAFFEMAS, saluant.

Comme il vous plaira!

(Se rapprochant de son oreille.)

Mais, au point où vous en êtes,
Me ménager serait plus prudent.

MARION, brisée, d'une voix éteinte.

Allons, faites!

(Laffemas la saisit dans ses bras et l'embrasse. Au bruit du baiser, Didier se réveille, se retourne, prend la lanterne sourde à terre, la dirige sur les visages de Marion et de Laffemas, et tous trois restent quelques instants immobiles et comme pétrifiés. Enfin, Didier éclate d'un rire horrible.)

DIDIER.

Ha! c'est bien Marion Delorme, que je croi!

MARION, s'arrachant des bras de Laffemas.

Anges du jugement, prenez pitié de moi!

(Elle vient tomber à genoux sur le devant du théâtre.)

DIDIER.

La place est bien choisie, — et l'homme aussi, Madame!

MARION, se relevant, égarée.

Didier! Fuyez!...

(Didier la regarde; elle recule.)

Didier! j'en jure sur mon âme,
C'était pour vous sauver, vous arracher d'ici,

(Montrant Laffemas).

Pour fléchir ce bourreau! pour vous sauver!...

DIDIER.

Merci!
Donc[1], je suis bien ingrat! — Comment! je vous tourmente,
Tandis que c'est pour moi, chaste et fidèle amante,
Qu'à ce juge [2], qui vient torturer et tuer,
Vous avez la bonté de vous prostituer!

1. Premier texte, barré : *Ah!*
2. Premier texte, barré : *bourreau.*

Pardon, je suis de trop. Je gêne, j'importune....
Madame et le bourreau sont en bonne fortune.

(Montrant la lampe.)

Éteindrai-je ceci? — Dites-moi seulement
Si c'est la fin, Madame, ou le commencement [1].

MARION, se tordant les bras.

Ah!..

DIDIER, à Laffemas interdit.

Vous, craignez-vous pas qu'à peu de chose il [tienne
Que je n'accouple ici votre tête à la mienne? —
Je vous fais grâce! — Allez, Monsieur, faites des lois
Et jugez! — Que m'importe, à moi, que le faux poids
Qui fait toujours pencher votre balance infâme
Soit la tête d'un homme ou l'honneur d'une femme?

(A Marion.)

Allez avec lui, vous!

MARION.

O! ne me brisez pas
Ainsi! De vos mépris poussée à chaque pas
Je tremble; un mot de plus, Didier, je tombe morte!

La suite comme dans l'édition, jusqu'à :

... creuser de mes ongles ma fosse!

MARION.

Oh! je la creuserai!

DIDIER.

Pourquoi donc? Qui vous tient?
Vous êtes belle encore,

(Montrant Laffemas.)

— et vous voyez qu'on vient!

MARION.

Chaque mot qu'il me dit me déchire et me brûle!

DIDIER, avec un rire amer.

Que [2] je fus insensé, stupide et ridicule!

1. Ces quatre derniers vers en marge.
2. Variante : *Oh!*

Oh! que vous ririez bien si vous pouviez vous voir
Comme vous fit mon cœur, cet étrange miroir!
Que vous avez bien fait de le briser, Madame!
Vous étiez là, candide et pure, et chaste!... O femme!
Que t'avait fait cet homme, au cœur profond [1] et doux,
Et qui t'a si longtemps aimée à deux genoux?

MARION.

Grâce!

DIDIER, à Laffemas.

Car je l'aimais, Monsieur; oui, j'aimais celle
Que vous voyez ici, la même; c'est bien elle.
Moi, — vous,
(Montrant Saverny endormi, qui se retourne en soupirant.)
Lui. — Seulement ici, nous sommes trois!

MARION.

Que ne suis-je rouée, et morte, et mise en croix [2]!

DIDIER.

A propos, à cette heure il convient de vous rendre....

Le reste comme dans l'édition, jusqu'à la fin de la scène, avec quelques vestiges du premier texte :

Premier texte, barré :

Je ne suis qu'une *chose* à qui l'on ne doit rien.
... et la tombe est profonde, —
J'espère!

LAFFEMAS, impassible.

L'heure passe.

1. Premier texte, barré : *ardent.*
2. Première version de ces vers :

SAVERNY, en dormant.

Marion! Marion! venez, ma toute belle!
Un seul baiser!

DIDIER, à Marie.

Je crois que quelqu'un vous appelle!
(Promenant tour à tour les yeux de Laffemas à Saverny et les ramenant sur lui.)
A ce qu'il me paraît, nous sommes ici trois.

Cf. la reprise de cette idée, au Ier acte d'*Hernani* (scène III).

MARION, se traînant sur les genoux.

O Didier! par pitié!

DIDIER.

Pour qui?

MARION.

Te voir saisi... etc.
... *Veux-tu venir?* Veux-tu que je sois ta servante?...

Un deuxième texte, datant sans doute de 1829, indique, pour tout le début de cette scène, une coupure importante. On le trouve en marge, encadré et barré diagonalement. — Le voici, pour mémoire :

LAFFEMAS, au fond du théâtre, bas à Marion.

Silence, nous y sommes.

MARION, apercevant Didier.

Le voici!

LAFFEMAS.

Tout est prêt.
(Montrant les sentinelles.)
J'ai gagné ces deux hommes.
Une voiture est là.
(Posant le paquet à terre.)
Ci, les déguisements.
(Désignant les prisonniers.)
Les voulez-vous tous deux?

MARION.

Oui.

LAFFEMAS, ricanant d'un air goguenard.

Tous les deux?

MARION.

Tu mens,
Misérable! (A part.) A jamais me voilà retombée!

LAFFEMAS, lui montrant la brèche.

Vous sortirez par là tous à la dérobée.
On peut de Beaugency fuir sans être aperçu.
(A part, en souriant.)
Me voilà compromis, pourtant! — Si j'avais su....

(Revenant sur ses pas.)

Il est huit heures [1].

MARION.

Bien....

Enfin, le troisième et dernier texte, qui est celui de l'édition, porte, sur le manuscrit, la date *25 mai 1831*. Toute la fin de l'acte, jusqu'à : DIDIER. « Allez le retrouver.... », et, plus loin, depuis : « Hé! bien non, non; mon cœur se brise... » jusqu'à : « Au nom de votre Christ... » (scène VII), a été refait à cette époque. Les parties intermédiaires, remaniées sur le texte de 1829, sont partout corrigées, surchargées. Et si l'auteur, qui ne recopiait pas inutilement, a livré ce texte à l'imprimeur, malgré le chaos des corrections, il faut en conclure que ce qu'il a jugé nécessaire de remettre au net a été singulièrement retouché. Tout l'épisode du *pardon* est nouveau. Le feuillet (n° 71) est daté du *28 mai 1831*. Le compte même des vers, que le poète n'oublie jamais d'établir après chaque acte, suffirait à nous renseigner sur l'importance de ces additions. L'acte était de 312 vers à l'origine; puis de 340, après les remaniements de 1829. Il comprend *460* vers après la refonte de 1831.

En revanche, le feuillet suivant, avec les derniers vers de la pièce, est demeuré tel quel; avec la date *27 juin* 1829, et, en surcharge, *26 juin*.

Voici maintenant les principaux passages du texte primitif, sur lesquels le sens critique de l'auteur s'est exercé, lors d'une suprême revision :

Scène VI. — Les *italiques* marquent le 1er jet :

— Tout ce que tu voudras, tu le *feras* après....

1. Hugo tenait déjà à ce qu'on dît l'heure exacte (cf. plus haut, et dans *Hernani*, acte II, sc. I; voir page 236). C'était un tour joué aux partisans de la périphrase traditionnelle

— *Vous savez que* souvent on peut être trompé....
— *Est-ce que les baisers de l'autre se verraient?*

DIDIER, rêveur.

Ce serait (sic) *après tout deux hommes qui mourraient!...*
— Ah! *j'étais* autrefois *de vos moindres* pensées!...
— *Oh! souffre sous* tes pieds la pauvre malheureuse....
— ... *De ne pouvoir de vous* obtenir un seul mot.
Mais on dit ce qu'on a! — Dieu! tuez-moi plutôt.
Voyons, regarde-moi. Mes larmes sont taries....

Variante (en marge) :

Dis, malheureuse, à qui t'es-tu livrée ici?

MARION.

Il sait tout!

DIDIER.

N'est-ce pas que je sais tout, Madame?

MARION.

A la face du ciel, Didier, je le proclame,
C'était pour vous sauver....

Autre variante, barrée :

Plutôt qu'être à ce point *dénaturée* et fausse....

Et cette indication scénique, un peu comique, mais sans correction :

DIDIER, la poursuivant du portrait.

Scène VII. — A noter, cette indication scénique, supprimée :

MARION, lui montrant le coupe-tête.

Quand je te l'avais dit, que le bourreau viendrait!

Les condamnés vont sortir. Saverny plaisante encore. L'auteur avait ici multiplié les bons mots (nous l'avons remarqué plus haut). Il y avait excès, et la raillerie ne laissait pas que d'être un peu froide :

(A Laffomas.)

Bonjour, Monsieur.

(A un bateleur qui porte un singe sur son dos.)

Dis donc, toi, lequel de vous deux
Fait voir l'autre?

DIDIER.

Marchons.

MARION.

Et nul n'a pitié d'eux!

LAFFEMAS, bas à Marion.

Il faut dans un moment que le cardinal passe.
Il sera temps encor de demander leur grâce.

— Tout cela rayé, et remplacé par ceci (qui fut encore effacé) :

SAVERNY, à Laffemas.

Ah! votre tragédie arrive à bonne fin.
L'auteur est-il content?

MARION.

Plus d'espérance, enfin!

(Didier embrasse Saverny.)

Embrassons-nous.

MARION.

Et moi?

DIDIER, montrant à Laffemas Marion qu'il repousse.

Vous ne l'embrassez pas,
Monsieur?

(Il embrasse de nouveau Savern .)

MARION, revenant à lui

Et moi, Didier?

DIDIER, montrant Saverny.

C'est mon ami, Madame[1]!

Ainsi, le poète persistait à prêter des mots amers à Didier, qui refusait tout pardon. Cette attitude ne se démentait point. Car, tout de suite après, l'heure sonnait; et Didier, sans s'être attendri, s'adressait au peuple :

(Neuf heures sonnent lentement. Didier fait signe à tous de se taire. Profond silence.)

1. En marge, ce vers, mis en réserve :
« Tous deux, jeunes encor, l'échafaud nous réclame. »

DIDIER, au peuple, après les neuf coups.

Vous tous ici présents, rendez-nous témoignage,
Si l'on parle de nous, que c'est avec courage,
Sans trembler ni pâlir, que nous avons compté
Cette heure qui pour nous sonnait l'éternité.

Période un peu pénible comme syntaxe. Le texte est corrigé en marge.

La scène du pardon, bien humaine et très touchante, vient terminer la pièce sur une impression consolante. Nous l'avons dit : c'est une trouvaille de 1831, comme l'indique la date du feuillet[1]. Voilà,

1. Lire, dans *Victor Hugo raconté*, quelques lignes relatives à l'histoire de cette modification. Ce serait Mme Dorval, l'interprète du rôle de Marion, qui aurait donné à l'auteur ce bon conseil. Mais, dès la première lecture, en 1829, Mérimée était déjà d'avis qu'il fallait que Didier pardonnât.

Selon M. Gustave Rivet (*Victor Hugo chez lui*), les choses ne se seraient point passées tout à fait ainsi. Les deux versions ne sont point inutiles à comparer entre elles, ne fût-ce que pour faire voir à quel point il est difficile d'écrire l'histoire vraie, même alors, ou surtout alors qu'on se raconte soi-même. C'est le poète lui-même qui est censé parler et signaler quelques inexactitudes du livre de Mme Hugo : « J'avais écrit pour *Marion de Lorme* deux dénouements : l'un, terrible, inexorable, fatal : le dénouement antique; l'autre, adouci, attendrissant et plus humain. L'un devait produire une impression d'effroi eschylienne, l'autre faire verser des larmes.... Je lus ces deux dénouements à Sainte-Beuve.... Il préféra le dénouement terrible.... Je suivis son conseil, et je lus ce dénouement aux artistes de la Porte-Saint-Martin. » — Suit l'anecdote relative à Mme Dorval. Et Victor Hugo (par la plume de son biographe) conclut à une erreur de la part de Mme Hugo, qui aurait attribué à Mérimée une influence qu'il n'eut point en cette conjoncture. Or, Mme Hugo dit seulement que Mérimée, le soir de la première lecture (en 1829), avait conseillé à l'auteur d'attendrir son dénouement. — Puis (seconde inexactitude plus grave) il semblerait résulter de ce récit que Victor Hugo aurait écrit ses deux dénouements à la même époque, se réservant de choisir plus tard. Or, la lecture du manuscrit nous permet de conclure que le premier est de 1829, et le second de fin mai 1831. Il n'y a pas, d'ailleurs, en réalité, *deux dénouements*. Il y a seulement

certes, un remaniement heureux et intéressant au point de vue littéraire :

— Viens! oh! viens *sur mon cœur*!...
— Et ta *faute*, d'ailleurs, l'as-tu pas expiée?...
— ... Cette terre,
Messieurs, est peu de chose....
— Marie, ange du ciel que *le monde* a flétrie....
— *Tandis que par la main la mort* va m'entraînant,
Je te pardonne!...
— Ma blessure est profonde. *Écoute* : elle aurait eu....
— *Tu vivras! Crois-tu donc que les cœurs inflexibles....*

Texte du manuscrit, sans correction :
— ... J'aurais mille pensées
Que je ne dirai pas, sur les choses passées.
Oh! laisse-moi mourir!
(Il fait signe aux soldats de marcher, et cherche à s'éloigner.)

MARION, aux gardes.
S'il fait encore un pas,
Par pitié, dites-lui que vous ne voulez pas!

Puis, Marion est seule :

Qu'a-t-il dit? — Où sont-ils? — *Mais je n'entends plus*
[*rien!...*

*
* *

Ainsi l'on a pu voir, au cours de ce long relevé de variantes et de corrections, que les actes intermédiaires, épisodiques, de la pièce, semblent fondus *à peu près* d'un jet (exception faite pour la scène entre

une addition à la scène finale, un *duo du pardon*. — Victor Hugo s'en souvenait-il bien quand il répondait à M. Rivet, inquiet du sort de cette précieuse *variante* : « Je ne brûle aucun papier; la postérité se chargera de brûler ce qu'elle voudra; elle choisira le dénouement qui lui sera agréable; elle publiera ce qu'elle voudra de mes œuvres; elle en fera des éditions, — avec un glossaire, si elle veut! » La postérité n'a rien brûlé.

Louis XIII et son fou, parce qu'elle avait des prétentions historiques). Le premier acte et le dernier, au contraire, furent longuement et laborieusement remaniés. C'est dire que l'exposition et le dénouement sont ce qu'il y a de plus malaisé dans l'art dramatique. Et il ne faut pas oublier qu'à cette époque V. Hugo apprenait encore le métier. Seulement, il l'apprenait en écolier de génie!

CHAPITRE III

HERNANI (1829-1830).

> « Le jour viendra peut-être de publier ce drame tel qu'il a été conçu par l'auteur, en indiquant et en discutant les modifications que la scène lui a fait subir. Ces détails de critique peuvent ne pas être sans intérêt ni sans enseignements.... »
>
> (V. Hugo, *Préface d'Hernani*, *9 mars 1830*.)

Le manuscrit original d'*Hernani* fut offert à la Comédie-Française par M. Paul Meurice, lequel exécutait ainsi un vœu formulé oralement par Victor Hugo en personne. Le poète désirait laisser ce souvenir à l'illustre compagnie dont les sociétaires, un demi-siècle auparavant, avaient donné l'hospitalité à son jeune talent. « *Hernani*, disait-il, reçu à la Comédie-Française, appartient à la Comédie-Française. C'est pour moi une dette de reconnaissance. *Hierro* sera là chez lui. » — Mais était-il permis d'annexer sans scrupule aux archives ce précieux cahier, avec tant d'autres pièces rares que faillit détruire le sinistre du 8 mars 1900? M. Jules Claretie, l'Administrateur général, et M. Monval, le bibliothécaire, ne pouvaient-ils pas craindre que la Bibliothèque nationale, se fondant sur le texte du testament, n'en revendiquât quelque jour la posses-

sion légale? La question n'ayant pas encore été soulevée, le problème n'a point reçu de solution; et il n'en recevra pas sans doute de si tôt. Provisoirement, l'Administrateur général conserve par devers lui le manuscrit, somptueusement relié en maroquin rouge et soigneusement enfermé dans un étui. Nous en avons eu communication, grâce à l'extrême obligeance de M. Claretie, qui nous a autorisés à y puiser les matériaux de ce chapitre. C'est ce qui explique comment, le jour de l'incendie, la vénérable relique se trouvait, par extraordinaire, dans le bureau de M. l'Administrateur général. Nous avons donc failli — et nous en tremblons rétrospectivement — être la cause involontaire de sa ruine.

*
* *

Description extérieure du manuscrit. — Observations générales. Dimensions; cote; écriture. — Le manuscrit d'*Hernani* se présente sous la forme d'un brouillon très net, écrit sur des feuilles d'un papier blanc assez fort, mesurant 35 centimètres de haut sur 24 de large[1]. Le fascicule porte le cachet timbré : « Invent. s^on^ V. Hugo, 248e cote, 1re pièce. Me Gatine notaire. » L'écriture, fine, menue, mais très lisible à l'ordinaire, appartient à la première manière du poète. On sait que Victor Hugo eut successivement trois écritures très distinctes (cf. notre *Introduction*, p. 26-29.). Les feuillets blancs qui séparent les actes sont balafrés

1. C'est du papier genre Hollande, identique à celui des manuscrits de *Marion de Lorme*, de *Notre-Dame de Paris* et de plusieurs autres de la même période. La marge est partout égale au texte, selon l'usage constant du poète.

obliquement de fragments de vers jetés pêle-mêle, et pouvant servir à l'occasion. Sur la feuille de garde de la fin, au recto, on lit ces deux rimes notées : *l'araignée, signée.* Au-dessous, un vers mis en réserve :

Les beaux étés d'Espagne et les claires soirées.

Sur le titre on distingue cette épigraphe : *Tres para una* (*trois hommes pour une femme*). Les noms des personnages figurent sur le premier feuillet, avec ces différences assez insignifiantes : *le roi de Bohême*, le duc de Bavière, *électeurs du Saint-Empire romain* (les mots en italiques sont absents du texte imprimé). On lit, dans le manuscrit, *Don Sanchez* au lieu de Don Sancho ; Don Garci Suarez y est orthographié *Garcie.* Les deux noms, manuscrits, de *Don Perafan* et de *Don Guzman de Lara* manquent dans l'édition, où, de même, a disparu la qualification *page de Silva*, qui suivait le nom d'Iaquez.

Acte premier. (*Le Roi.*) — Peu de divergences notables à signaler entre le texte consacré et la teneur du manuscrit. La date *29 août 1829* a été biffée (chaque acte est daté au commencement et à la fin). La première scène est à peu près vierge de ratures. Dans la scène II, au lieu de la courte exclamation d'Hernani : « Doña Sol, ah ! c'est vous que je vois... » (4 vers), le poète avait mis *huit* vers dans la bouche du montagnard épris. Il les a, sitôt écrits sans doute, raturés et encadrés, ne conservant que le dernier. Le fait est à retenir ; car les suppressions sont fort rares chez Hugo. Chez lui, l'invention *verbale* est extraordinaire ; et il a grand'peine, une fois lancé, à restreindre les fantaisies de sa rhétorique. Une pareille redondance, fréquente surtout dans les

monologues, où l'on délaisse plus aisément l'action, est un défaut de jeunesse qui n'est pas dénué de charme :

... Doña Sol! — Ah! ces yeux que je vois
Sont vos yeux, cette voix qui parle est votre voix!
Enfin! — Dieu soit loué, qui le soir me délivre
De ceux parmi lesquels le jour il me fait vivre!
Doña Sol! Quand je pense aux visages humains
Que j'ai vus aujourd'hui passant par les chemins!
Ange! daignez longtemps mêler votre âme aux nôtres!
J'ai tant besoin de vous pour oublier les autres!

Même scène : « Un baiser d'oncle! au front! » remplace avec avantage : « Un baiser *sur le front*! » qui était plat. En marge des deux beaux vers, d'une si juvénile insolence,

Il vient dans nos amours se jeter sans frayeur!
Vieillard! va-t'en donner mesure au fossoyeur!...

on lit ceci, rejeté probablement comme un peu faible :

Vieillard, de nos amours (*ici deux mots monosyllabiques [illisibles*) prends le flambeau!
Allons! tu vas mourir. Va voir à ton tombeau!

C'est l'idée première, exprimée à tâtons. Admirez comme la correction fut heureuse. — Et Doña Sol répondait d'abord : « *C'est* le roi *qui* le veut ». — Un peu plus loin, deux variantes, utiles à signaler. Le manuscrit portait primitivement :

Ma haine *après vingt ans* est encor toute neuve!
... Je n'ai reçu du ciel jaloux
Que l'air, le jour et l'eau, *ces biens communs à tous.*

Dans les deux cas, l'expression s'est rehaussée et fortifiée. Victor Hugo corrige presque toujours à bon escient.

Après la promesse de la jeune fille : « Allez, je serai brave et forte... », on lit dans l'édition : « Vous frapperez trois coups. » (Premier jet : *Je m'abandonne à vous.*) A la place de cette simple indication, Hugo avait d'abord logé ce vers, lourd et banal :

Vous êtes un vaillant, c'est pourquoi je vous suis.

Et Hernani répondait :

Alors il faut qu'en tout vous sachiez qui je suis,
Puisque vous m'*épousez* (?) de votre amour de femme.

Que l'on compare avec ces incertitudes le texte finalement remanié, et l'on avouera que la forme a gagné en précision :

... Savez-vous qui je suis,
Maintenant? — Monseigneur, qu'importe? je vous suis.
— Non, puisque vous voulez me suivre, faible femme,
Il faut que vous sachiez, etc.

Piqué par le ton impertinent de Don Carlos, le fier bandit, menaçant, riposte au prince :

Qui raille après l'affront s'expose à faire rire
Aussi son héritier!...

C'est net et vigoureux. Or, voyez sous quelle forme l'idée s'était présentée tout d'abord :

Ne riez pas. Qui fait d'un affront raillerie
Et qui rit, veut aussi que son héritier rie.

Trop de rires! répétition désagréable. Je préfère cette autre version, raturée en marge :

Monsieur, ne raillez pas! Qui raille après l'outrage
Change la faute en crime et la colère en rage.

En regard des paroles de Carlos, qui respirent la galanterie la plus ironique :

J'offre donc mon amour à madame.
... Nous verrons.

Hugo avait écrit, puis biffa ces quatre vers de comédie dont il a, d'ailleurs, gardé l'idée, en l'exprimant de façon plus distinguée :

En attendant, j'apporte à Doña Sol ma flamme.
Et moi, je ne vois pas, vraiment, pourquoi madame,
Avec tout ce qu'elle a de tendres sentiments,
Au lieu d'un amoureux n'aurait pas deux amants.

A la place du vers : « Et puis, je chiffonnais ma veste à la française », écrit en marge, on lit dans le texte du manuscrit un bout de dialogue, raturé. Carlos proteste contre sa réclusion dans l'armoire où il étouffe depuis le début de la scène :

De la gaîne où j'étais je sors pour trop de gêne.

Alors, Hernani, saisissant le mot au vol :

Ma dague aussi n'est pas à l'aise dans sa gaîne,
Et veut sortir....

Le mot *gaîne* reparaissait encore un peu plus loin. C'était abusif! A l'instant où Don Ruy Gomez frappe à la porte, il s'agit de rentrer à deux dans l'étroit placard. Carlos résiste :

Monsieur, est-ce une *gaîne* à mettre des chrétiens?

Et si le duc, ouvrant cette boîte « *pour y prendre un cigare* » [1], y dénichait le couple blotti? Certes, Hugo eut bien raison d'effacer ces quatre vers où, pour l'amour du *grotesque*, il allait jusqu'à la parodie de la formule romantique. Duvert, l'auteur d'*Harnali ou la Contrainte par Cor*, n'a pas trouvé mieux dans le genre bouffon.

Scène III. — Ruy Gomez entre. Dans la longue

1. Les vers sont cités dans les variantes de l'édition Hetzel-Quantin. Aussi ne les reproduisons-nous pas.

tirade indignée qu'il prononce sur le seuil, bornons-nous à relever une variante unique :

Dérobent aux maris la *chasteté* des femmes.

C'était une correction, rejetée depuis, du vers :

Par derrière aux maris volent l'honneur des femmes.

Supprimée, de même, cette correction marginale qui suivait l'exclamation :

Ah! vous l'avez brisé, le hochet!

HERNANI.

Excellence!...

DON RUY GOMEZ.

Qui donc ose parler, lorsque j'ai dit : Silence[1]!

HERNANI.

Seigneur duc....

DON RUY GOMEZ.

Cavaliers, suivez-moi! suivez-moi!... etc.

Mais Don Carlos se fait connaître. Don Ruy, *s'inclinant avec confusion* (indication d'un jeu de scène, supprimée depuis, avec beaucoup d'autres), demande timidement :

Mais pourquoi tarder tant à m'ouvrir cette porte?

Ce vers et les sept qui suivent ont été rajoutés en marge. Il en est un, « *Je t'ai fait gouverneur du château de Figuère* », qui a subi plusieurs transformations, qu'on retrouve sous les ratures :

Vous avez pour un vieux la tête un peu légère....

Telle fut, sans doute, l'inspiration originelle, d'une incontestable trivialité. Au-dessus :

Pour être sans cheveux, ta tête est bien légère.

1. Mais ce vers sera conservé. Nous le retrouverons, tel quel, dans la bouche du vieux Job (*Les Burgraves*, partie I, sc. VI).

Très romantique, mais d'un goût affreux! D'ailleurs, le duc n'a-t-il point parlé plus haut des cheveux blancs qu'on veut souiller sur son noble front? Il serait donc un chauve qui ne veut pas avouer! Ces élucubrations plaisantes ou vulgaires échappent souvent à Victor Hugo dans les premiers caprices de sa verve. Il est intéressant de constater qu'il savait, au besoin, y renoncer, et que, contrairement à ce qu'on a soutenu, il ne s'attachait pas de parti pris aux incohérences. La loi du mélange des styles, chère au romantisme parce qu'elle consacre le mélange des genres, n'exclut donc pas le contrôle du goût. — Le vers qui suit :

Mais qui dois-je, à présent, faire ton gouverneur?

était d'abord ainsi libellé, en termes assez équivoques :

Vous auriez plus que moi besoin d'un gouverneur.
— ... Duc, tu m'en vois pénétré de tristesse.

Le tutoiement familier a remplacé le : « *Vous m'en voyez...* » de la première manière. — « *Consolez-vous* », disait Ruy Gomez, au lieu de : « *Que je vous plains!* » — Et Carlos, parlant du pape :

Je lui rends — ayons l'aigle, — *ensuite* nous verrons!

Après la conclusion :

... Je compte...
Rapiécer mes États d'îles et de duchés!

après l'addition marginale de dix vers (« *Consolez-vous*, etc. ») relative au royaume de France et aux convoitises de François Ier, il y avait tout uniment ces deux vers de Carlos :

Croyez-vous que François Premier, le roi de France,
Puisse (*trois syllabes illisibles*) l'Empire, avoir quelque [espérance?

C'était le thème de la tirade, développé depuis.

Pour en finir avec cette scène, signalons encore deux variantes. Carlos disait d'abord :

Je leur saurai parler d'un espagnol hautain....
... *Non. — Cher duc*, cette nuit *vous me logez....*

Scène IV. — On sait que la tendance à l'amplification fut caractéristique chez Victor Hugo. On lui doit d'admirables effets de fécondité, de puissance oratoire, comme aussi de regrettables superfluités. Il n'est pas rare qu'un morceau de quarante ou cinquante vers ait été primitivement écrit en huit ou dix, voire en deux ou quatre. Le monologue surtout offre des tentations dangereuses. La fameuse imprécation d'Hernani : « *Oui, de ta suite, ô roi !...* » ne comptait d'abord que dix vers; et c'était bien suffisant! Les quatre premiers, tels que l'édition les conserve. Puis, les deux suivants, qui ont disparu :

J'ai mon père à venger, qui dans l'ombre et sans bruit
Met mon pas sur ton pas, et me pousse, et me suit.

Enfin venaient les quatre derniers vers : « Le jour, tu ne pourras... etc. » Tout le reste, soit vingt-quatre vers, constitue une adjonction marginale. Le poète a voulu une « fin d'acte » à panache.

— Entre les feuillets 10 et 11 du manuscrit, numérotés au crayon comme les autres, a été intercalée une page où l'on trouve des bribes de vers : « *L'occasion est lâche...*, etc., » et des ébauches de périodes poétiques qui semblent se rapporter à la scène du tombeau, et même à d'autres scènes. — Par exemple, le vers :

Vous allez être heureux, je vais être empereur,

écrit plus loin sous une autre forme. En travers, on lit ce vers, noté pour une autre œuvre :

L'enfant se retournait et regardait le chien.

Dans un coin, en haut et à droite, un nom propre mis en réserve : *Sabina Muchenod.* — Date de la fin de l'acte : *2 sept. 1829.*

*
* *

Acte II. (*Le bandit.*) — Le second acte, commencé le 3 septembre, fut terminé le 6 [1].

Scène I. — Toute cette scène, où fourmillent les variantes (plusieurs sont indiquées dans les notes de l'édition *ne varietur*, et nous en relevons d'autres), a été recopiée par Hugo et enclavée dans le manuscrit avant le texte primitif, extrêmement remanié lui-même. Il y avait des longueurs. Partout on constate l'hésitation, l'indécision. C'est que l'expérience scénique ne s'acquiert pas sans effort, surtout quand on veut faire agir et parler de nombreux personnages. Après réflexion, il a fallu force coups de ciseaux pour mettre la scène sur ses pieds. Encore ne marche-t-elle pas d'une façon très satisfaisante, à notre gré.

Carlos cause avec les seigneurs sous la croisée de Doña Sol. Don Matias, interprétant les bruits de la renommée, conte que ce roi des montagnes appelé Hernani cacherait sous son nom de guerre une illustre origine. Il ne serait autre que Don Jorge d'Aragon :

Il est jeune, et nourri dans la montagne. Il a
Par son père Aragon, par sa mère Alcala.
On l'aime ici d'avoir aiguisé son épée
Sur les monts et dans l'eau des sources retrempée.

1. Rappelons, à ce propos, que la pièce entière fut écrite en moins d'un mois (29 août-25 septembre 1829); la rédaction de chaque acte n'a coûté que de quatre à sept jours. Quelle abondance et quelle facilité prodigieuses!

Ces deux vers ont été utilisés ailleurs et placés dans la bouche d'Hernani (acte IV, sc. IV). Il y a, pour toute différence, *torrents* au lieu de *sources*.

Un peu plus tard, Carlos demandait l'âge du bandit :

DON CARLOS, à Don Matias.

... Son âge?

DON MATIAS, comptant sur ses doigts.

Vingt ans....

DON CARLOS.

C'est lui! Vingt ans?

DON MATIAS.

Oui, seigneur.

DON CARLOS.

C'est dommage.
— Bah! trêve pour l'instant! Qu'il soit ce qu'il voudra,
Aragon ou Cordoue, Alencastre ou Lara,
Ce n'est pas cette nuit le souci qui m'arrête.
J'en veux à sa maîtresse *encor plus qu'à* sa tête.

Ces vers, en partie retranchés, afin d'abréger, se rattachaient à ceux-ci : « J'en suis amoureux fou... etc. »

Nouvel exemple du *développement successif*. Le petit intermède épisodique de l'erreur de titre, dont profite un seigneur de la suite de Carlos, a été rajouté après coup[1]. C'est un souvenir évident du *Don Sanche* de P. Corneille. C'est aussi un exemple d'addition heureuse, car l'anecdote est piquante. Elle doit être historique, et elle s'est renouvelée certainement plusieurs fois dans les annales du protocole[2].

1. Depuis : « *Comte, un digne conseil!* » jusqu'à : « *Mais que fera le roi?...* » A noter, plus loin, dans la réplique de Don Matias, cette variante :

« Un bâtard sur le trône! Oubliez-vous, Altesse,... etc. »

2. En voici un exemple récent. Quand le commandant de Süsskind, attaché militaire d'Allemagne à Paris, fut relevé de ses fonctions, sa lettre de rappel portait, dit-on, par erreur,

La fin de la scène n'a pas été moins profondément remaniée, corrigée, refaite; notamment toute la partie qui s'étend de ce vers de Don Carlos :

Messieurs, que les instants de l'attente sont longs!

jusqu'à cet autre vers (le quatrième avant-dernier) :

Pendant qu'il reprendra ses esprits sur le grès....

Le texte primitif a été rétabli dans les notes publiées en appendice de l'édition définitive. L'hémistiche final :

Ce qui gâterait l'air....

se raccordait à celui-ci :

S'il vient, de l'embuscade... etc.

En outre, il manque aux variantes imprimées le jeu de scène que voici. Don Carlos s'écrie :

... Ah! messieurs! la fenêtre!
Jamais jour ne me fut plus charmant à voir naître!
Hâtons-nous! Une chose à faire reste encor.
C'est le signal! Il faut sonner trois fois du cor.
(Il tire un cor de sa ceinture.)
Mes amis! Vous allez la voir.
(Il porte le cor à sa bouche.)
Mais notre nombre
Va l'effrayer peut-être. Allez tous trois dans l'ombre,...etc.

Nous avons fait observer déjà que les indications de jeux de scène, nombreuses dans le manuscrit, ont en partie disparu à l'impression. La raison en est

la mention *lieutenant-colonel.* L'officier crut qu'il était, en réalité, promu; il se présenta devant l'empereur Guillaume II avec les insignes de son nouveau grade. Une explication s'ensuivit. Mais le souverain, loin de dire, comme Carlos : « Ramassez! » décida que M. de Süsskind conserverait le grade, sans en toucher le traitement, jusqu'à ce que son tour d'avancement fût venu.

simple. Le manuscrit avait été rédigé en vue de la représentation. Les habitudes une fois prises et les traditions fixées, l'auteur a jugé que ces indications n'étaient plus indispensables dans l'édition faite pour le lecteur.

Citons encore, pour cette scène, quelques variantes intéressantes.

Par exemple, ces deux vers, en marge :

Que je donnerais bien quatre de mes Espagnes
Pour quatre hommes pareils à ce roi des montagnes!

Hugo dut réfléchir, par la suite, que Charles-Quint n'était point ainsi prodigue de ses provinces, même en paroles.

Après : « *J'en veux à sa maîtresse...* », on lit ces deux vers, maintenus, mais remaniés :

Je suis amoureux fou, mes amis! Les yeux noirs
Les plus grands! les plus beaux! Deux flambeaux! deux [miroirs!

Après l'exclamation de Don Carlos :

Enfin! en voilà deux qui s'éteignent! allons!

Hugo a raturé le bout de dialogue suivant, assez faible, en effet :

DON MATIAS.

Altesse, est-il prudent, tandis que des félons
Tiennent tout le pays, de venir de la sorte,
Vous le roi, hasarder vos jours à cette porte?

DON CARLOS.

Marquis, nous sommes trois.

DON RICARDO.

Et puis, le nom du roi!

DON MATIAS.

Des voleurs en prendraient peu de souci, je crois.

DON RICARDO.

Marquis, vous outragez la majesté royale!...

(La dernière lumière disparaît.)

DON CARLOS.

La dernière s'éteint. Tout dort.

(Regardant la croisée de Doña Sol, qui est toujours obscure.)

La déloyale
Ne vient pas. Rien encore! Il faut pourtant finir,
Messieurs. A tout moment, l'autre peut survenir.
Quelle heure est-il?

La suite de ce trop long entretien se trouve dans la note de l'édition définitive de 1880 : « *Seigneur, je ne sais*, etc. »

A relever, dans la scène II, une petite amplification de quatre vers, en marge; depuis : « *Princesse? Roi Carlos...* » jusqu'à : « *Eh! bien, partagez donc.* ». — Le premier jet, biffé, du vers :

Je ne m'étonne plus si l'on aime un rebelle

était cette platitude :

Vous faites, que je crois, la petite rebelle!

Scène III. — Deux passages importants ont été retouchés en marge. Après ces mots : « *...s'épandre dans les villes* », de l'apostrophe de Carlos à Hernani, le poète avait d'abord écrit, avec moins de vigueur :

Le crime malgré vous vous suit. Vous le traînez.
Nous, des duels avec vous! Non, non, assassinez!

HERNANI.

Une dernière fois! ma patience est lasse,
Altesse, et je pourrais t'accorder cette grâce.
Allons! la dague au poing!

DON CARLOS, impassible.

Non, assassinez-moi.
Assassinez! je suis votre seigneur le Roi!

HERNANI.

Va-t'en donc! etc.

On sent combien la suppression est heureuse. L'impérieux : « *Arrière! assassinez* », rejeté comme clausule de la phrase hautaine, l'a rendue d'autant plus ferme et plus mordante. Toute réflexion subséquente ne pouvait que nuire à l'effet.

Quatre vers plus loin, nouveau retranchement, également louable. Carlos se propose *de mander le fiscal.* Il pose au proscrit (texte primitif) cette question :

A quel prix voulez-vous qu'on mette votre tête?

HERNANI.

Elle est à prix déjà.

DON CARLOS.

La somme est-elle honnête?

HERNANI.

Non. Cinq cents carolus. Seigneur, c'est un faux poids.
Car ma tête vaut bien la somme mille fois.

DON CARLOS.

Je doublerai la somme.

HERNANI.

Et ce sera mieux.

DON CARLOS.

Maître,
Je vous tiens, etc.

(*Le reste comme dans l'édition.*)

Voilà, certes, un oiseux marchandage. En homme de goût, Victor Hugo a su restreindre une exubérance ici déplacée.

Signalons enfin quelques variantes de vers.

C'est une lutte à mort. Il faut qu'un des deux tombe.

est devenu :

Il est plus d'un asile où ta puissance tombe.

Dans l'édition, c'est Carlos, ironique, qui raille avec dédain :

Toucher à la dame qu'adore
Ce bandit!...

Sur le manuscrit, c'est Hernani qui s'écriait douloureusement :

....Toucher à celle que j'adore!

Pour conclure sur cette scène capitale, voici quelle était la première version des deux derniers vers, prononcés par Carlos :

Monsieur, vous dites là bien des mots hasardeux.
D'un an de vie un jour vous paîrez chacun d'eux.
(Il sort.)

Scène IV. — Très peu de remarques à faire. Le manuscrit porte :

Cela, c'est à moi seul. — Vous m'en aviez pourtant
Promis aussi ma part.
On se bat, au secours!...

au lieu de : « Alerte, monseigneur! »

Une addition marginale :

... Chante-moi quelque chant....
— Parle-moi, ravis-moi....

Et c'est tout l'essentiel.

Au verso du feuillet renfermant la fin du second acte apparaît un petit dessin, une rapide esquisse de blason. Les manuscrits des drames de Victor Hugo ne sont point parmi les plus copieusement illustrés[1]. On rencontre pourtant quelques croquis, notamment dans *Ruy-Blas*, *Le Roi s'amuse*, *Les Burgraves*. Ce sont

1. Sur les dessins de V. Hugo, voir, dans nos *Papiers d'autrefois* (p. 148 sqq.), la liste des principaux croquis ornant les ms.

souvent des dispositions schématiques de décors. Le poète à la vision si nette se créait ainsi à lui-même des points de repère. — Ici, c'est un aigle bicéphale, aux ailes éployées, portant un écusson sur la poitrine, et, au-dessous, cette devise : « *Au lieu de cœur, un écusson* ». (Voir acte IV, scène IV.) — Sur la même feuille, on distingue quelques vers ou fragments de vers, la plupart à peine lisibles, absolument griffonnés, dans le feu de l'inspiration :

... La tête d'un vieux
Devient donc plus légère en perdant ses cheveux?

Ce vers est une vieille connaissance. Nous l'avons noté, à l'acte I, sous une forme un peu différente. Victor Hugo songeait encore à l'utiliser pour la scène des Portraits.

L'amour est
Pour les jeunes aveugle, et borgne pour les vieux....
Aux jeunes filles que je vois de ma fenêtre....
Dérider d'un baiser le (*illisible*) qui se fronce....

*
* *

Acte III (*Le Vieillard*). — Composé entre les dates 8 sept.-14 sept. La scène est au château ducal de Silva, dans les montagnes d'Aragon.

Scènes I et II. — Les deux premiers vers sont écrits en marge. L'acte commençait par : « M'as-tu *bien* pardonné? » Les corrections de détail sont assez nombreuses. Énumérons les principales. Le poète avait hasardé cette incorrection (Don Ruy Gomez parle à Doña Sol, et il oublie d'appliquer la règle des participes, prévoyant peut-être qu'on la supprimerait un jour comme trop gênante) :

... et je n'aurais point dû
Te condamner au moins sans t'avoir *entendu*

... ces cavaliers frivoles
Ont de frêles amours qui s'usent en paroles...
... Chère enfant! je te vois avec de jeunes yeux,
Et quand ton regard luit sous ta *noire* prunelle...

(Le manuscrit porte : *noire*, sans correction.) Plus loin (scène II), le coffret est en *acier*, non en *argent* ciselé. — Don Ruy demandait au page :

... Sait-on rien de tout ce qui se passe
Au dehors? Que dit-on de la bande vivace?...

Le page répond qu'Hernani est mort, selon le bruit public.

Je n'ai plus de remords à mon bonheur, ma belle,
Allez donc vous parer, *mais vite, en un clin d'œil.*

Le ms. donne, sans correction : « Et, grâce à ses *yeux noirs*,...» (au lieu de : « ses *doux yeux.* ») Sans doute, le poète a prévu le cas d'une Doña Sol blonde (cf. la même remarque plus haut).

Scène III. — Entre Hernani, déguisé en pèlerin.

Veux-tu voir ma madone à moi?

(Leçon du ms., sans correction.)

Je vous dis que je suis Hernani le rebelle!...

Toute la première venue de ce passage a été biffée. Nous la rétablissons intégralement, en supprimant seulement l'exclamation : « *Silence!* » jetée par Doña Sol à un endroit où elle rompt la mesure du vers :

HERNANI, aux valets.
Livrez-moi! vendez-moi! Hernani! je m'appelle
Hernani!

DON RUY GOMEZ.
Mais la rage est étrange et nouvelle!

HERNANI.
Hernani!

DON RUY GOMEZ, à ses gens.
C'est un fou!

HERNANI, toujours aux valets.
Le roi me suit de près.
Vous, portez-lui ma tête, et vous rirez après.

DOÑA SOL.
Il ment! n'en croyez rien!

HERNANI.
L'occasion est belle!
Je vous dis... etc.

(*Le reste comme dans l'édition.*)

Aucun valet ne bougeant, Hernani interpelle directement l'un d'eux et l'engage à devenir riche à ses dépens :

... De valet tu redeviendras homme.

Curieuse indication, que l'auteur saura mettre à profit plus tard dans le rôle de Ruy-Blas. Qu'est-ce que Ruy-Blas, sinon un malheureux que l'état de valet faillit empêcher d'être un homme? — Après ces mots, Hernani prononçait primitivement, à l'adresse de Doña Sol, quatre vers que cite l'édition dans les notes finales.

Mais Don Ruy traite le proscrit de *frère* et le nomme son hôte. En un vers de style comique, il prétend lui faire visiter sa demeure (c'est l'avant-dernier vers) :

Faites à l'étranger les honneurs du château.

Scène IV. — Tout le début (douze vers), biffé sur le ms., a été remanié (cf. les variantes de l'édition). Plusieurs vers, qui semblaient allonger outre mesure certaines tirades du rôle d'Hernani, ont été raturés, puis rétablis par la mention : *bon.* (On sait que le poète se résigne malaisément aux suppressions.) Quelques-

uns de ces vers sont déclamatoires; plusieurs sont fort remarquables. — Tels les passages suivants :

Ami! — Non, je dois t'être odieux....
Croire que mon amour...
... Épouse le vieillard, te dis-je....
... Qu'on m'ait fait pour haïr. Car je dois être seul....
... Où vais-je? je ne sais....
... Je voudrais aimer, je ne le *sçai*....

(A noter la vicieuse orthographe du XVIIe siècle, *sçai*, rimant avec *insensé*.)

Voici le premier jet de quatre des plus beaux vers de la scène. On constatera le goût détestable du dernier hémistiche. Les rimes ont changé, et le trait fâcheux est tombé du même coup :

Côte à côte endormis, tous sont dans la montagne!
C'étaient les plus vaillants de la vaillante Espagne!
Mais, sur le dos couchés, tous dorment sans affront,
Face à face avec Dieu, *dont le ciel est le front*!

Plus loin, au cri de Doña Sol :

... Donc, ce n'était pas assez!

rimait ce vers, transformé depuis :

Au lieu de retirer le dard, vous l'enfoncez!

Le premier jet des quatre derniers vers de la scène figure dans les notes de l'édition.

Scène V. — Quelques corrections de mots, sans grande importance. Après cette réplique de Ruy Gomez :

Avez-vous de vos jours vu rien de pareil? — Non.

suppression de quatre vers, qu'on trouvera dans l'édition.

Au début, deux vers, moins que médiocres, ont été améliorés :

Saints du ciel! j'ai vécu *soixante ans dans ma vie*,
J'ai vu bien des bandits *complets à faire envie*....

Scène VI (*dite* : *scène des Portraits*). — Beaucoup de noms propres ont été modifiés pour de simples raisons de sonorité ou d'euphonie. De même, retranchement d'indications scéniques.

Deux additions marginales ; de : « *C'est s'y prendre un peu tard* » à : « *Seigneur...* » ; et de : « *Si vous aviez voulu...* » à : « *Pourtant j'obéirai.* » — Deux ou trois vers remaniés en marge. Le manuscrit porte, sans correction :

Pardieu! *mon cousin, je t'admire!*

Il y avait d'abord :

J'en passe.... — *Ce seigneur, c'est Gomez*, mon aïeul.
... *A moins de démolir le* château pierre à pierre,
Le seigneur membre à membre....
.... Sois fidèle au rebelle, et rebelle à ton roi.

Les deux derniers vers (de Ruy Gomez) constituent une addition marginale.

Scène VII. — Hugo avait songé à pratiquer quelques coupures dans ce long dialogue entre Hernani et Ruy Gomez. C'est ainsi qu'il a biffé, puis déclaré *bons*, une dizaine de vers (depuis : « *Une dernière fois...* » jusqu'à : « *Je ne lui dirai rien* »). Quelques mots corrigés. Notons encore cette variante :

Duc, c'est le dernier don que de toi je réclame.
Mais, oh! qu'avec douceur s'envolerait mon âme,
Si tu daignais vouloir.... etc.

Plus loin, « *Saints du ciel!* » a remplacé l'exclamation triviale : « *Eh! quoi donc!* »

Sur le feuillet qui sépare le troisième acte du qua-

trième, on lit toute une collection de noms propres espagnols mis en réserve : *Guzman*, *Manrique*, *Alencastre*, *Sandoval*, etc. Puis, des dates historiques : *Jeanne la Folle*, *1469*, *reine en 1504*. — *Bataille d'Olmedo*, *1456*. — *Isabelle*. — *Enrique IV*, *1425*.— *Juan II*, *1405*. — *Doña Elga de Aragon*. — *Perafan de Ribeira*, *duc d'Alcala*. — *Le comte de Silva se couvre en qualité de marquis de Mondejar*. — (*Silva*) *le duc de Hijar* (?) *a le privilège de dîner avec le roi d'Espagne le jour de l'Épiphanie*. Enfin, l'on trouve ce vers noté pour la scène I de l'acte V :

Pourpoint de comte, empli de conseils d'alguazil!

Relativement à ces notes historiques, où nous découvrons quelque chose du travail préparatoire qui a dû documenter le drame, il serait fort intéressant de pouvoir obtenir quelques renseignements sur les lectures de Victor Hugo. Dans les notes de ses pièces, lui-même affirme hautement, non sans fierté, l'exactitude absolue de ses assertions historiques. Les notes de *Ruy-Blas* sont particulièrement curieuses à cet égard. A-t-il puisé tout ce bagage dans les bibliothèques ? Est-il vrai, comme il l'avance quelque part, qu'il lisait surtout « les livres que personne ne lit » ? A-t-il, au contraire, de par son imagination toute-puissante, vivifié et complété de simples précis, à peu près comme Alexandre Dumas *voyait* vivre Henri III et sa cour, à la lecture du sec résumé d'Anquetil ? Nous sommes, là-dessus, réduits aux conjectures ; car, suivant une ligne de conduite à notre avis bien inopportune, la famille de Victor Hugo refuse de donner la moindre indication sur le contenu de la bibliothèque du poète. On ne voit guère, pourtant, ce que sa gloire y pourrait perdre!

*
* *

Acte IV (*Le tombeau*). — Commencé le 15 septembre, achevé le 20.

Scène I. — (Don Carlos et Don Ricardo.) Plusieurs intéressantes additions marginales. — Après ce vers :

Il est bon d'aiguiser les stylets sur des tombes,

on lisait :

Mais une fois encor, comte,... etc.

La marge contient les vers intermédiaires, dont une partie, imprimée, a été collée sur le feuillet. Ont été également annexés au texte les quatre vers : « Un Saxon hérétique !... De jeunes idiots ! » et l'importante tirade de trente-deux vers : « Toujours trois voix de moins !... — Va-t'en. C'est l'heure... etc. », que prononce Don Carlos vers la fin de la scène. A signaler, dans ce dernier morceau, la leçon du ms. (*sans correction*) : *l'échafaud* (au lieu de : *l'abîme*). *Variantes.* — Au lieu de : *Don Gil Tellez Giron*, il y a un autre nom raturé, qui semble être celui-ci : *Don Pedro de Tobac.* — Dans ce passage :

On dit qu'il vous trouva chez madame Giron... etc.

Hugo juge utile d'atténuer la brutalité du propos de Ricardo :

Avec lui, Don Tellez Giron, qui dans le lit
De sa femme vous sut prendre en flagrant délit.

Douze vers plus loin, il supprime une répétition qui donnait au dialogue une allure traînante et vulgaire :

DON CARLOS.

Est-ce que c'est tout?

DON RICARDO.
Oui, je crois que c'est tout.
DON CARLOS.
Comte... etc.

Menues variantes d'expression (*aparté* de Carlos) :

Basse-cour où le roi, *tiraillé* sans pudeur,
A ces nains affamés émiette la grandeur!

Plus loin :

Peut-être aurais-je dû, par saint Paul de Murcie!...

Scène II. — C'est le célèbre monologue de Don Carlos : « Charlemagne, pardon!... » En tête, une note : « *Ne pas tenir compte des coupures indiquées* ». Le poète avait senti combien, à la scène, cette incommensurable méditation serait fatigante, pour l'acteur comme pour le spectateur. Il est à noter que l'école romantique, qui condamna théoriquement le *monologue* et le *récit* classiques, dépassa en étendue, dans ces deux conventions de l'art dramatique, tout ce qu'on avait osé jusqu'alors. On a fait aussi long, ou même bien plus long depuis[1].

Victor Hugo a, pour la scène, réduit ce prodigieux morceau de 167 vers à 101 vers. C'est une diminution d'un bon tiers (66 vers retranchés). Le monologue, ainsi tronqué d'après les accolades marquées par l'auteur lui-même, est imprimé, tel qu'il se disait et se dit encore à la représentation, dans la note IV de l'édition définitive. Fort heureusement, l'auteur n'a pu se rési-

1. Cf., dans *l'Aiglon* de M. Edm. Rostand, le monologue de Metternich en présence du petit chapeau de Napoléon. Il semble interminable. Cf. aussi, dans l'adaptation dramatique d'un roman d'Edm. de Goncourt (*La Fille Élisa*) par M. J. Ajalbert, le plaidoyer du défenseur, qui ne dure pas moins de vingt-cinq minutes. C'est, assurément, le *record* du monologue..., si tant est qu'un plaidoyer qu'on écoute en silence puisse recevoir ce nom.

gner à faire le sacrifice complet des superbes périodes qu'il a dû couper.

Peu de corrections. Le vers initial était mal venu :

Pardon, puissant tombeau! — tes échos solitaires... etc.

Voici quelques variantes encore :

Et sans doute *il s'indigne* à ce bourdonnement....
... De son temps, *tout était bien* plus beau....

Au lieu de *la spirale* : *l'édifice*, ou *l'obélisque*.

— Ah! le peuple! — océan! — onde sans cesse émue,
Où l'on ne *peut cracher* sans que tout ne remue!
Vague qui *brise* un trône et *respecte* un tombeau!
... Comment ne pas glisser debout sur cette sphère?
... Dieu! s'il allait me parler! *s'il s'éveille!*
Si *je sortais aveugle* avec des cheveux blancs!

Scène III (*scène des Conjurés.*). — Quelques incertitudes sur les noms propres des interlocuteurs. *Don Gil Tellez Giron*, et non *le duc de Gotha*, disait : « Qu'il meure ! » *Don Guzman de Lara* (et non : *Tous*) s'écriait : « Qu'on l'immole ! » Une modification du dialogue entre Don Ruy Gomez et Hernani (cf. la note de l'édition *ne varietur*) :

Elle! je te la cède... etc.

Scène IV. — Elle débute ainsi : « Messieurs, allez *ailleurs* !... » Suppression du nom du *comte de Casapalma* parmi ceux des officiers de Don Carlos. — Dans la salutation du duc de Bavière figurait ce vers, raturé :

Nous avons déposé la couronne et le globe.

Hernani s'exprimait de la sorte :

C'est à moi qu'avant tout il convient de le dire.

— « Bien! » répliquait Carlos (ms., *sans correction*) ;

l'édition porte : « Paix ! » — En marge, l'apostrophe de Carlos à Ruy Gomez et la riposte de celui-ci : « Mon cousin de Silva... » etc. (4 vers). — Hernani criait aux prisonniers et aux gardes :

Place à Jean d'Aragon, *duc de Segorbe, et place!*
Place à Jean d'Aragon, *vous*, bourreaux et valets!
Et si vos échafauds sont *étroits*, changez-les!

Après l'hémistiche : « Oh! ma haine s'en va!... », le poète a supprimé douze vers où il peignait les hésitations d'Hernani, à qui l'Empereur vient d'offrir le bonheur avec le pardon (cf. l'édition *ne varietur*, en note). L'aparté de Ruy Gomez, qui suit (« Éclaterai-je...? » etc.), est en marge, ainsi que tout le discours de Don Carlos conférant au bandit réhabilité le collier de la Toison d'or avec l'investiture de chevalier, et accordant aux condamnés leur grâce (« De ta noble maison... etc. », et les quatorze vers suivants). Le texte primitif était beaucoup plus simple :

HERNANI.

... Je ne hais plus. Carlos a pardonné....
Ah! vous êtes César!

DON CARLOS, aux autres conjurés.

Espagnol ou Saxon,
Je vous fais grâce à tous! l'Empereur vous pardonne.
C'est la leçon qu'au monde il convient que je donne.

LES CONJURÉS, à genoux.

Gloire à Carlos!....

C'est le rôle de Carlos qui a subi le plus de modifications au cours de cette scène IV. Voici encore une première leçon (biffée) du texte, après les mots de Carlos :

Allez. J'irai moi-même.....
(Les deux électeurs mettent un genou en terre et lui baisent la main.)

LE ROI DE BOHÊME, se relevant.

Charles! *de nos États tu seras le pilier!...*

DON CARLOS, l'interrompant.

Roi de Bohême! eh bien, vous êtes familier!
(A part.)
Me voilà donc au but, et tout m'a fait passage!
— Empereur, au refus de Frédéric-le-Sage!
(Entre Doña Sol, conduite par Ricardo.)

Scène V. — Le monologue final de l'acte présente les variantes que voici.

Ai-je un pied sûr et ferme, *à ne pas trébucher*?...

Deux vers plus loin, *tracé* au lieu de *battu*. Le ms. donne, *sans corrections* :

Tout un monde qui hurle, et *bouillonne*, et conspire....
Des pièges, des écueils, des *menaces* sans nombre....

Au verso de ce feuillet, on lit : « *Je suis petit comme Alexandre* ».

... *L'Altesse catholique en Majesté sacrée.*

Et, sur la feuille de garde du cinquième acte, le cri déchirant de la scène v :
« *Par pitié, demain!* »

*
* *

Acte V (*La noce*). — Commencé le 21 sept., terminé le 25. — Comme on va s'en rendre compte, le dernier acte est, à tous égards, le plus intéressant à étudier sous le double rapport des incertitudes de la composition et du style. Il a été profondément refondu dans ses morceaux essentiels; et l'examen attentif du *brouillon* (car c'en est bien un que nous avons sous les yeux) trahit des scrupules qui font, en vérité, le

plus grand honneur au très jeune poète. On voit combien il fut désireux d'amender son œuvre, dont la conclusion était certainement déparée par l'abus des extravagances romantiques M. Ern. Dupuy, à qui l'on ne reprochera pas de manquer de ferveur pour V. Hugo, a regretté, avec beaucoup de bons esprits, l'excès de réalisme qui gâte la scène de l'empoisonnement. Il observe que le jeu des acteurs en souligne encore l'effet pénible : contorsions, faces crispées par la souffrance, plaintes d'agonie, etc. Ce n'est pas ainsi que le drame classique procédait, même quand l'auteur avait le courage de présenter l'empoisonnement aux yeux des spectateurs. Relisez le dénouement de *Rodogune*. Tout s'y passe fort convenablement, et les plis de la draperie antique n'y sont dérangés qu'à peine. — Que diraient ces critiques, si V. Hugo avait maintenu au théâtre la version primitive de son dernier acte? Il est vrai que le public en eût, sans doute, fait justice. Les plus romantiques, s'ils avaient eu un peu de goût, n'auraient pu supporter, même au dénouement, une semblable peinture. Les parodistes auraient eu beau jeu!

C'est qu'en voulant faire du *naturel*, selon le manifeste qu'il avait émis lui-même, et du *réel*, le poète ne fit que du *burlesque*. Il s'est repris, et les choses ont été à peu près remises au point. Aussi nous n'hésiterons pas à citer ces pages oubliées du génial écrivain, puisqu'aussi bien il a éliminé et condamné lui-même le plus grand nombre de ces énormités romantiques. Il est humain de se tromper, et il est beau de corriger ses erreurs. Exhumons donc sans crainte ces hardiesses outrées, non pas seulement comme des curiosités littéraires, mais parce qu'il est peu de leçons de goût aussi utiles que celle-là, partant de si haut.

Scène I. — Très peu de retouches. A retenir, ces deux variantes (écrites dans la marge) de l'interrogation de Don Sancho :

Vouliez-vous pas qu'il mît son cercueil de la noce?
Vouliez-vous pas qu'il *vînt mourir dans cette noce*?
Vouliez-vous pas *son spectre au banquet de la noce*?

Plus loin, *Don Francisco* a remplacé, arbitrairement, *Juan de la Cerda.* — Et voilà tout.

Scène III. — Remarquez ces variantes (la quatrième au manuscrit, *sans correction*) :

Ce bruit *m'étourdissait.* N'est-ce pas,... etc.
... Le bonheur, amie, est chose grave.
Il tombe sur le cœur goutte à goutte, et s'y grave.
Rien que *l'ombre et l'amour.* Félicité parfaite!
La lune est seule aux cieux, qui, comme nous, repose.
Un rossignol *caché* dans l'ombre....

Sur le manuscrit, *sans correction* :

Don Juan, cette *fanfare* emplit le cœur de joie.

Un changement considérable après ces mots d'Hernani : « *Oui, mon bon ange!* » (cf. la note de l'édition définitive) :

Oh! veux-tu quelque chose? ordonne à ta servante.

Hernani cherche alors à éloigner sa bien-aimée. Toute cette fin de scène (depuis : « *Tu souffres donc bien?* ») a été remaniée en marge. Restituons la donnée originelle, franchement exécrable, et surtout déplorablement traînante :

HERNANI.
Ce devrait être fait! Ah!...

DOÑA SOL.
Tu ne te sens pas bien?

HERNANI.

Un mal... auquel je suis sujet....

DOÑA SOL.

Ce cor vous trouble!
Chaque fois qu'il reprend, votre angoisse redouble.

HERNANI.

Non. — Ce cor est charmant, et j'en aime le son.
(Le cor recommence.)
(A part.)
Il le veut! un poignard! par pitié, du poison!
Je manque à mon serment! — Rien! — Fanfare impla-
[cable!]
(Haut.)
Ah! ce pourpoint m'étouffe, et ce collier m'accable!
(Il arrache son collier et le jette à terre.)

DOÑA SOL.

Mais coupez le pourpoint....

HERNANI.

Ah!... le poignard du roi,
L'as-tu toujours?

DOÑA SOL.

Oui.

HERNANI.

Cours me le chercher!

DOÑA SOL.

Pourquoi?

HERNANI, montrant son pourpoint.

Pour l'ouvrir!

DOÑA SOL.

Il serait plus simple que je prisse
Des ciseaux....

HERNANI.

Le poignard!

DOÑA SOL.

Mais....

HERNANI.

Ah! c'est un caprice.
Va, cours, j'en ai besoin!

DOÑA SOL.

J'obéis, monseigneur!

(Elle sort par la porte de la chambre nuptiale.)

HERNANI, resté seul.

Voilà donc ce qu'il vient faire!...

Hugo avait donc songé d'abord au suicide d'Hernani par le fer, non par le poison. En revanche, on verra plus loin que Ruy Gomez cherche à s'empoisonner, avant de se poignarder.

Scène V. — Le masque en domino noir paraît; il pose sur la table un poignard et une fiole, il invite le malheureux amant à choisir. Voici le premier jet, infidèlement rapporté dans la note de l'édition :

LE MASQUE.

A mon dernier banquet, mon hôte, je t'invite.
Ce que tu laisseras sera pour moi. Fais vite.

HERNANI.

Je suis prêt....

LE DOMINO NOIR.

Un peu tard. Si je n'étais monté....

HERNANI.

Crois-tu donc que sur toi, vieillard, j'avais compté?
Tout me manquait.

LE MASQUE.

C'est bien. Ce qu'il faut, je l'apporte.

Hernani proteste, implore. Le masque reste impassible :

Simple, *à qui parles-tu?...*
Je serais seul, hélas! Non, non, il faut me suivre.

(Ce vers figure au manuscrit *sans correction.*)

Alors, Hernani s'emporte : il invective le meurtrier fantôme en un énergique et éloquent exorcisme,

depuis retranché, ce qui est peut-être regrettable, car le mouvement est bien naturel :

Eh bien, non! et de toi, *spectre*, je me délivre!
Je n'obéirai pas! — Crois-tu donc, insensé,
Que je n'ai traversé tout mon sombre passé,
Que je ne tiens enfin la femme qui m'est chère,
Que je ne touche au but, que pour me laisser faire,
Moi que mon noir démon ne fit pas chanceler,
Par un vieillard, sur qui je n'aurais qu'à souffler!
Quand Doña Sol m'attend, dans ta nuit ténébreuse
Suivre ton spectre blême au tombeau qu'il me (*var.* : [*se*) creuse!]
Tu veux rire! Va-t'en!

LE DOMINO NOIR.

Je m'en doutais. Fort bien!
Sur quoi donc..., etc.

Tous ces vers ont été écrits de verve, sans tâtonnements; et le texte ne porte pas de corrections.

De même, longue suppression, heureuse celle-là, dans la réplique du vieillard masqué, laquelle n'était pas exempte de bavardage. Elle se trouve réduite à trois vers — laconiques et dédaigneux — dans le texte définitivement adopté. — On lit donc, en marge :

Jadis, il en était des serments en Espagne
Comme de nos habits de guerre et de campagne;
Ils étaient en acier. J'y songe avec orgueil.
C'était chose solide et reluisante à l'œil,
Que l'on n'entamait pas sans lutte et sans bataille,
Sur laquelle d'un homme on mesurait la taille,
Qu'un noble avait toujours présente à son chevet,
Et qui, même rouillée, était bonne, et servait.
Mais aujourd'hui, la foi, l'honneur et les paroles
Ont pris le train nouveau des modes espagnoles;
Velours! soie! — un serment, avec ou sans témoins,
Dure autant qu'un pourpoint, parfois plus, souvent moins,
S'use vite, et n'est plus qu'un haillon incommode
Qu'on déchire et qu'on jette, en disant : Vieille mode!

Certes, ces quatorze vers sont loin d'être mauvais en eux-mêmes. Mais, on l'avouera, ce n'était guère le lieu d'épiloguer sur la corruption des mœurs et de vanter la rigide droiture des anciens âges au détriment du temps actuel. Il fallait se hâter vers la catastrophe finale. Et le poète, après réflexion, l'a bien senti. Aimant à ne rien perdre, il a soigneusement mis en réserve cette tirade. On la retrouve, à peine altérée, dans la bouche du Magnus des *Burgraves*, exaltant les serments *qu'on faisait dans la vieille Allemagne* et regrettant, lui aussi, le *train nouveau*, le *nouveau jeu*, pourrions-nous dire (*Clinquant!* soie!... etc.). — D'ailleurs, ce passage avait le tort de rappeler par trop les récriminations du même Don Ruy Gomez (acte I, scène III); l'expression même est parfois presque identique dans les deux cas :

Voilà ce que feraient, *j'y songe avec ennui*,
Les hommes d'autrefois aux hommes d'aujourd'hui.

La scène s'achevait comme suit, dans la version primitive (deux vers retranchés) :

HERNANI.

... Ne t'en va pas.

LE MASQUE.

Bois donc!

HERNANI.

Vieillard cruel!
Revenir sur mes pas à la porte du ciel!
Mais j'entends Doña Sol. — Oh! mets-toi là, par grâce,
Qu'elle ne sache encor rien de ce qui se passe!

(Le domino noir se cache derrière un pilier.)

Scène VI. — Début modifié (voy. la note de l'édition). Doña Sol, à son tour, injurie et menace l'infortuné Ruy Gomez :

... Voyez-vous cet œil de pleurs de rage humide?
Voyez-vous ce poignard? — Ah! vieillard hasardeux,

C'est du même courroux qu'ils reluisent tous deux.
Je suis de votre sang, mon oncle,... etc. (Voir la note.)

Le beau vers : « Toi! tu n'as pas le cœur d'une épouse chrétienne » a chassé cette incorrecte banalité : « Toi! *tu ne voudrais pas qu'en ta tombe je vienne.* »

Quatre vers plus loin, le ms. donne, *sans correction* :

DOÑA SOL.

J'ai bu dans ton verre.

HERNANI.

Ah! c'est une mort affreuse!

Poursuivons. — Les variantes se multiplient, à mesure qu'on avance vers le dénouement et que l'action se précipite. C'est peut-être dans les scènes à l'allure la plus prompte qu'Hugo retouche davantage son premier jet (cf. le manuscrit de *Ruy-Blas*, acte V) :

DOÑA SOL.

Devions-nous pas dormir ensemble cette nuit?
Qu'importe dans quel lit?

HERNANI.

Ah! vous êtes un ange!

DOÑA SOL.

Ne bois pas! Dieu! je souffre une douleur étrange.
De l'eau! de l'eau! je brûle! Ah! Don Juan, ma raison
S'égare. *Ne bois point, mon amour*, ce poison
Est vivant! etc....
Par pitié, ne bois point!

Effet brutal de mélodrame que ce cri : « *De l'eau! de l'eau!* » qui va revenir derechef tout à l'heure. Que d'eau! — Ces atroces convulsions, ces clameurs de souffrance exaspérée sont plus à leur place dans les romans de l'école naturaliste ou dans les grossières *tranches de vie* servies à l'Ambigu que sur la scène du Théâtre-Français, encore qu'elle ait vu depuis de bien

osées tentatives. — Autre changement notable. On constatera que, selon le texte définitif, le rôle du vieillard assassin se borne, dès lors, à quelques brèves exclamations, jusqu'à ce qu'il se frappe à son tour et que la toile tombe : « *La fatalité s'accomplit. — O douleur* (1er jet : *Devant moi!*). — *Qu'ils sont heureux! — Mort! — Morte! — Oh! je suis damné!* » — Or, il semble que ce rôle, à l'origine, ait été un peu plus développé. Le vieux gentilhomme attestait encore cette passion sénile qui l'affole, qui le rend criminel, barbare, inexorable; et Doña Sol le maudissait, lui criait sa haine avant d'expirer. Reconstituons ce passage, expulsé, selon toute probabilité, parce qu'il ralentissait le mouvement d'une scène parvenue au paroxysme de l'émotion et de la pitié.

Après cette question de Doña Sol : « *N'est-ce pas qu'on souffre horriblement?* » on lit :

DON RUY GOMEZ, ramassant la fiole.

... Ah! c'est toi dont l'âme est jalouse et cruelle.
Hélas! rien qu'une goutte, et la boire après elle,
Et je mourais content!

DOÑA SOL.

Parlons de nos amours....
Tu ne sens rien encor?

HERNANI.

Toi, souffres-tu toujours?

L'édition *ne varietur*, qui relève dans ses notes les variantes, mais d'une façon très incomplète et parfois inexacte, comme à l'ordinaire, a reproduit quelques-uns des vers qui suivent cette question de la jeune femme : « Je suis bien pâle, dis, pour une fiancée? » Hernani répond (voici le dialogue exact) :

Oh! tes traits par la mort sont encore embellis!
— Souffres-tu?

DOÑA SOL.

Non. Plus rien. Mais toi?... Dieu! tu pâlis!

HERNANI.

C'est de peur... de te voir souffrir....

DOÑA SOL.

Non. Sois tranquille..., etc.
Sauve-moi! — Je l'ai là qui *me tord les* entrailles!
Ah! c'est à se jeter le front sur les murailles [1]!
Toi qui m'aimes, Don Juan, sauve-moi, c'est du feu!
Je te l'assure, ami, je souffre trop! — Mon Dieu!
De l'eau, de l'eau! — Don Ruy! Va-t'en, je te déteste!

HERNANI.

Duc, si quelque poignard, quelque pitié te reste,
Abrège! achève-nous! O rage! ô désespoir [2]!
O tourment! Doña Sol souffrir, et moi le voir!

*
* *

Nous laissons le lecteur tirer lui-même la conclusion qui se dégage de cette étude. Elle est tout à l'honneur du grand poète. Œuvre de début, consacrée par le plus retentissant succès et par des discussions qui dégénérèrent en *bataille*, *Hernani* ne doit laisser personne indifférent, en France non plus qu'à l'étranger. Sans nul doute, la pièce a beaucoup vieilli. Elle n'est plus pour nous la merveille que les cénacles voulaient placer au-dessus de tous les chefs-d'œuvre dramatiques, passés et futurs. Néanmoins, elle possède, en dépit de tout, assez d'énergie intérieure, assez de passion juvénile, assez de couleur et de verve, pour se maintenir, solide encore, sur les débris d'un théâtre presque en ruines. — On a dit : « Beau

1. Cf. un vers analogue dans *Ruy-Blas* (acte V, sc. II) :
« Mais c'est à se briser le front contre le mur! »
2. C'est le fameux hémistiche cornélien (*Cid*, acte I, sc. V).

comme le *Cid* ». Je doute qu'on dise désormais : « Beau comme *Hernani* ». Mais il n'est pas non plus nécessaire pour cela de méconnaître l'esprit généreux de la tentative romantique. Pour nous, nous ne voulons pas être de ceux qui reprochent à Victor Hugo d'avoir versé à ses contemporains « le poison idéaliste »; car il est des poisons qui sont parfois des remèdes. Où donc est le médecin qui saura nous en rédiger l'ordonnance [1]?

1. Ce chapitre, ainsi que l'étude sur *Ruy-Blas*, a paru déjà, sous forme d'article, dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France* (15 oct. 1900 et 15 juillet 1902). Nous avons respecté l'ordonnance et la rédaction primitives. De là, quelques répétitions d'idées exprimées en d'autres passages du présent volume. Ces répétitions, inévitables et, au surplus, négligeables, ne nous ont point paru nécessiter le remaniement de ces deux chapitres auxquels le public de la *Revue* précitée avait bien voulu faire bon accueil.

CHAPITRE IV

LE ROI S'AMUSE (1832).

> « Allons,... enivrons-nous de paradoxe!... Renversons tout sur notre passage : les lois, les temples, l'histoire, les reines, les rois et tous les grands de ce monde. Qu'importent toutes ces choses? Elles seront payées, et au-delà, par une larme, par un frisson, par un simple battement du cœur! »
> (JULES JANIN.)

Ce volume est classé le seizième dans la collection des manuscrits de Victor Hugo. Il porte le timbre sacramentel : Don n° 3017. Inv^re^ SS^on^ V. Hugo, 99e cote, unique pièce. Me Gatine, N^re^. Cahier de 88 feuillets (les feuillets 21, 43, 64 sont blancs). — 24 octobre 1892. — Papier blanc, un peu jauni par l'âge. L'écriture, menue et nette, est très lisible en général ; c'est encore la main modeste des débuts (première manière). Le titre LE ROI S'AMUSE, — ce titre qui parut subversif, — est tracé en gros caractères. Au-dessous, sur cette même page du titre, on lit la mention : « Commencé le 3 juin 1832 ; fini le 23 juin (la dernière [*scène*] du 1er acte — Saint-Vallier, etc. — a été faite au milieu de la fusillade de l'émeute des 5 et 6 juin). On ne relève, sur le manuscrit autographe de ce drame, que très peu relative-

ment de corrections intéressant le fond même, la contexture intime du développement : si l'on excepte le début de la scène v de l'acte I, où Triboulet, pour plaire à François Ier, raille insolemment M. de Saint-Vallier, et la scène II de l'acte III, on chercherait en vain d'importantes additions et de longues amplifications marginales. Ce manuscrit est donc, de toute évidence, une copie déjà, mais une copie revue de près, relue à tête reposée, et où, comme on s'en rendra compte, si les premiers remaniements n'ont point laissé de trace, en revanche les retouches de détail, les substitutions de mots frappantes, ne sont pas rares, surtout dans les premiers actes. C'est la transcription même qui servit, en 1832, à l'imprimerie, et le texte de la première édition s'y est assez exactement conformé. L'édition *ne varietur* ne rapporte qu'un nombre extrêmement restreint de variantes : à peine plus d'une page.

A vrai dire, *Le Roi s'amuse* est un simple *mélodrame* en vers, un mélodrame pseudo-historique. Il ne dégage pas l'horreur d'un bout à l'autre ; la plaisanterie, la bouffonnerie même y ont leur place, qui est considérable : on sait les *lazzi* de Triboulet, l'espièglerie méchante des seigneurs, qui se moquent impitoyablement de leur plastron familier, se faisant un jeu cruel, gros de conséquences, d'enlever celle qu'ils prennent pour sa maîtresse et qui, en réalité, est sa fille adorée. La pièce n'obtint, à son apparition, qu'une représentation unique, au Théâtre-Français, le 22 nov. 1832. Elle fut reprise le 22 nov. 1882, cinquante ans après être tombée. Il n'entre pas dans notre sujet de l'apprécier ici au point de vue littéraire. Bornons-nous à renvoyer le lecteur au récit du témoin de la vie de V. Hugo, qui conte avec sa partia-

lité bien connue les circonstances de la représentation, et aux études de Vinet, de M. Biré, de M. Ern. Dupuy et des élèves de M. Brunetière. La préface est un plaidoyer assez étendu du poète *pro domo sua.*

AVANT-PROPOS. — Premier jet : « *La représentation* de ce drame... (*au théâtre* est rajouté dans l'interligne). — Après ces mots : « L'acte était arbitraire au point d'être incroyable », on lit, dans l'interligne : « Tout notre droit public se révolte contre une pareille voie de fait ». — Dans l'interligne : « celle du théâtre comme celle des écrits.... Nous le répétons. » — En marge : « Il est évident que nous ne sommes plus à Paris ». — Ms., sans correction : « *près* du ministre ». — Premier jet : « ces quatre mots *formidables* ». — Ms., sans correction : « Peut-être *eût-il été* beau, loyal et noble, etc. » — « Un despotisme si asiatique » a remplacé la première rédaction : « un despotisme si *brutal et si mesquin* » ; *graves* a remplacé : *honorables* (après : « toutes les personnes »). — Après le mot : *asiatique*, on lisait primitivement cette rédaction, qui prenait à partie la Comédie-Française en particulier, et non les théâtres en général : « Mais le Théâtre-Français n'osa pas. La subvention le fait serf et sujet, taillable et corvéable à merci, eunuque et muet ». — Tout un paragraphe fut annexé dans la marge du fol. 5 ; depuis : « Et, disons-le ici en passant... » (mots rajoutés) jusqu'à : « Si maintenant, après avoir *bien* (*mot biffé*) établi, etc. » Dans ce passage, à signaler une addition interlinéaire (« le plus violemment la veille ») et deux mots barrés (« de consciencieux », après : « d'honorable »). — Raturé également, l'adjectif *secret*, après : « le motif ». — « Personnes *respectables* » a remplacé : « personnes *hono-*

rables ». — Orth. du ms. : « se sont *laissées* entraîner à partager cette opinion... » — Premier jet : « Le *livre* est imprimé aujourd'hui.... Souvenez-vous *de la façon dont la pièce a été écoutée*.... Son *jeu* est d'entre-heurter.... » — En marge : « dans la foi ». — Dans l'interl. : « Et puis ». — « *Sans doute* » a chassé : *Certes* (biffé). — En marge : « Nous le redisons expressément.... Poursuivons. » — « L'invention » a remplacé : *la donnée*. — Ms., sans correction : « au premier *ni* au second acte ». — « *Choque* » a expulsé : *effarouche*. — Dans l'interl. : « en toute probité ». — En marge : *même* (avant : « nouveau non plus »). — En marge : « Cette bohémienne (1er jet, raturé : *pauvre*) Maguelonne, tant calomniée, n'est, assurément (1er jet, surchargé : *certes*) pas plus effrontée que toutes les Lisettes et toutes les Martons du vieux théâtre ». — Dans l'interligne : « sinistre..., effroyable ». — Orth. du ms. : « *Reste* donc les détails du style ». — La note accrochée au mot : *Lisez* figure dans la marge du fol. 9. « Par exemple » a remplacé : « Pour ne citer qu'un exemple entre vingt ». — Premier jet : « la *chasteté* (au lieu de : *sévérité*) austère de son style ». — Orth. du ms. (par erreur) : « Amphytrion ». — Sur le ms., sans correction : « là où il *fallait* être franc ». — Premier jet : « ... le ministère *veut* soulever tant de préventions ! » — Premier jet, biffé : « ... ameuter contre *ce drame*... Il aurait bien voulu *faire étouffer cette pièce par le public*. » — « Que le public en vînt, etc. » est une correction marginale. — Ms., sans correction : « l'état de licence où *nos* théâtres..., ce pouvoir myope s'attaque si *lourdement*..., si son talent *peut-être est* contesté de tous.... » — La phrase : « C'est un poète... etc. » fut fort écourtée.... Le ms. porte : « C'est un poète que cette même licence des théâtres

révolte[1] et *indigne* tout le premier, *qui n'a écrit Le Roi s'amuse, chose remarquable! qu'afin que du moins une œuvre austère et morale se fît jour parmi tant de scandales, une œuvre d'art, bonne ou mauvaise, parmi tant de marchandises*, qui, il y a dix-huit mois, sur le bruit que *la censure*, etc. » Dans l'interligne : « de sa personne. » Premier jet, barré : « devant témoins », remplacé par : « hautement ». — Au lieu de : « contre tout arbitraire », le ms. porte, sans correction : « contre toute censure »; et, plus loin, au lieu de : « tout homme d'honneur », il donne : « tout honnête homme ». *Allusions politiques* est au pluriel sur le ms. — Le renvoi à la préface de *Marion de Lorme* est absent du manuscrit.

Premier jet : « A présent que *le prétexte est mis en poussière*... le motif *secret* (remplacé par : « le motif *d'antichambre* »)... » Au bout de cette phrase, l'exclamation : « Peine perdue! » fut rajoutée, puis biffée dans l'interligne. — Premier jet, raturé : « en faisant une plaie à autrui ». — Au lieu de : « l'affiche *déconcertée* », le ms. porte, en marge et sans correction : *subventionnée*. — Additions interlinéaires : *petite* (avant : « phrase séditieuse »), et : « Nous ne ferons pas revivre de vieux scandales historiques ». — Premier jet : « Seulement, que les puissants méditent sur *ce qu'il peut y avoir de funeste à avoir* pour ami... » La tournure, embarrassée et gauche, fut heureusement modifiée : «... sur l'inconvénient d'avoir pour ami ». — Première rédaction, biffée : « *Il ne sait* même pas *s'il n'aura* pas dans la lutte.... nous inspire *beaucoup de* pitié ». — Sur le ms., sans correction : « Le gouvernement de Juillet est tout nouveau né, il n'a

1. Au présent, sans correction.

que *trente* mois... » — Le mot : *encore* (avant : « plus de dommages ») est absent du ms. — Premier jet : « Le premier jour, sa voix est couverte par le tumulte, sa pensée n'est pas comprise ». Le reste de la phrase (« les jours suivants peuvent corriger le premier jour ») est dans l'interligne. — Après : « Assurément (1er jet, biffé : *Certes*) », on lit ces mots, non raturés, sur le ms. : « cela est fatal ». — *Fatigue* surcharge le premier jet, *lassitude*. Voici le premier aspect de la phrase entière : « C'est un de ces instans de *lassitude* générale où tous les actes *arbitraires* sont possibles *et paraissent même devoir rester impunis* (*ces six mots ont été retranchés*) dans la société même la plus infiltrée d'idées d'émancipation et de liberté ». — Le mot : *essoufflés* est absent du manuscrit, où *harassés* surcharge *fatigués*. — Premier jet : « beaucoup *veulent* faire halte ». — Dans l'interligne : « dans les esprits » (après : *indifférence*); en marge : « sévèrement ». — Après l'assertion : « on en est maintenant à trembler pour la liberté », on lit cette phrase, barrée : « L'état de siège est dans la cité littéraire comme dans la cité politique ». — Au ms., sans correction : « le peu d'importance de l'*œuvre* ». — *La mesure* a remplacé : *l'acte*. — Phrase rajoutée en marge : « Il parlera lui-même pour l'indépendance de son art ». L'incise *au besoin* est absente du ms., comme, un peu plus loin, ces mots : « sur l'appui franc et cordial de la presse ». — Dans la marge : « Pour le moment, un rôle politique lui vient, et il l'accepte ». Les mots : « il ne l'a pas cherché » sont absents du ms. — A noter, enfin, au milieu de la dernière phrase, longue et périodique, la rédaction primitive : « pour aller nous mêler *à jamais*, *badauds inutiles*, à cet auditoire *tumultueux* et railleur *mené par quelques* (*variante : un petit nombre*

d') *intelligences puissantes*, *qui constitue le public politique*, *et* qui, depuis quinze ans, etc. » (le reste comme dans le texte imprimé.)

Cette préface est datée, sur le ms. : 28 (*et non* : *30*) novembre 1832. — On peut constater, si l'on a la patience d'étudier de près ces menues corrections, combien le style d'Hugo, naturellement vif, incisif et mordant dans la polémique, gagne, à la revision, d'énergie et de précision.

Acte I (*M. de Saint-Vallier*). — Date initiale : 3 juin 1832. — Indication scénique (au ms.) : « Des valets *portant....* » — Dans l'interligne : *groupes de* (avant : « seigneurs et de dames »). — Après : « passent et repassent », ces mots, non biffés : « sur le théâtre », qui reparaissent à plusieurs reprises au cours du drame et furent supprimés avec raison dans le texte imprimé, comme complètement superflus.

Scène I. — Selon le premier jet, raturé, le roi répondait à M. de La Tour-Landry : « Oui, comte, aux Prémontrés » (et non : « A Saint-Germain-des-Prés) ». — Après les mots : « Dans l'endroit où l'on trouve un grand mur », fut biffée la mention : « *paraissant chercher le mot qui lui échappe* ». — Après la question : « Et vous la suivez, Sire! » le ms. porte : « Le roi (*avec un geste qui signifie : Cela va sans dire*) ». Notons, d'emblée, que le manuscrit autographe renferme ainsi une foule de mentions de ce genre (gestes, intonations, jeux de physionomie, jeux de scène) qui ont disparu de l'édition et qu'il n'est pas inutile, dans bien des cas, d'y rétablir. — Premier jet : « *Deux fois* enveloppé, pour se glisser dans l'ombre,... » — « Le roi : Hein! (*hochant la tête.*) » — *Toinon* a remplacé *Goton*. — Première rédaction, plus triviale :

TRIBOULET, avec emphase.

Le mystère *est un œuf, croyez-en Triboulet,*
Qu'il ne faut pas casser si l'on veut un poulet.

Scène II. — Dans l'interl. : « plusieurs seigneurs ». — Premier jet : « *Le roi*, superbement vêtu.... Le roi *quitte* un groupe de femmes. » — « *Divine!* » a remplacé : « *charmante!* » — Mention absente du ms. : « *M. de Cossé, court et ventru*, etc. » — Ms., sans correction : « Il *retourne* parler... » — Premier jet :

J'étais plus près de lui que *tu ne l'es de moi.*

Après l'hémistiche : « Que Dieu garde le roi! » le dialogue, primitivement, continuait en ces termes :

On le dit maintenant fou tout à fait.

LE ROI, avec des éclats de rire.

Vicomte!
Madame d'Aubusson nous fait un plaisant conte.
Les trois Guy, revenant, ma foi, l'on ne sait d'où,
Ont trouvé l'autre nuit....

(A Triboulet.)

Qu'en dit ce maître fou?
Leurs femmes, toutes trois, avec d'autres....

TRIBOULET.

Cachées?
Les morales du temps se font si relâchées!

Alors, le roi poursuivait : « Marot t'a-t-il montré, etc. » Le bout de dialogue du roi avec Mme de Cossé (une quinzaine de vers, depuis : « Inhumaine! » jusqu'à ces mots : « ... un quatrain à sa femme ») est un intermède épisodique ajouté après coup. Sur le ms., sans correction : « Gardent leur*s* plus beau*x* vers (*au pluriel*) », et : « semant partout *des* flammes ». Plus loin : « MME DE COSSÉ, *vivement*.... Elle quitte le roi. » TRIBOULET, *sans s'émouvoir* : « Que la ca-

naille, etc. » — Premier jet, biffé : « *Rimez*, vous dérogez ». La correction est en marge. — Après : « Ah! *faire des vers aux* belles, Cela hausse le cœur », a disparu la mention : « *Triboulet lève les épaules* ». — Sur le ms. : « au fond de la salle *du théâtre* ». — Dans le jeu de scène qui suit, le *bouquet* était d'abord un *gant* : « Le roi... ramasse le *gant* de madame de Cossé, avec qui il entame *sur-le-champ* une conversation... » — Sur le ms., sans rature : « Tout à coup, M. de Cossé, *gros et court*, entre par la porte du fond.... Mme de Cossé, apercevant son mari, *vivement* au roi.... » — Annexion marginale, depuis : « Le roi s'approche d'*un* buffet au fond... » jusqu'à cette exclamation de François Ier : « Oh! que je suis heureux!... » C'est un petit épisode enclavé après coup, avec le jeu de scène comique. Le ms. porte : « M. de Cossé, s'avançant sur le devant *du théâtre*... qui paraît avoir *aussi* quelque chose à lui confier ». — A noter, vers la fin de la scène, ce premier jet :

Mais là-bas j'aperçois... *Quels* beaux yeux! *Quels* beaux
[bras!

Scène III. — Dans l'énumération des personnages, les mots « jeune page blond;... en habit de valet de chambre du roi » manquent au manuscrit, qui contient, en revanche, ces mots, non biffés : « les seigneurs sont magnifiquement vêtus à la mode de 1523[1]. Marot, très simple, en noir. »

Première rédaction du début de cette scène III :

PARDAILLAN.

... Vous savez sûrement
Qu'il paraît que le roi s'ennuie horriblement.

1. La date 1523 surcharge cette autre date : 1525.

MAROT.

Chacun en parle.

PARDAILLAN.

Il est triste et sauvage [1], il soupire;
Il sort très souvent seul, et l'on ne sait que dire.
La fête de ce soir ne l'a pas amusé.

COSSÉ.

C'est terrible! il s'ennuie [2].

MAROT, bas à M. de Gordes.

Hum! Monsieur de Cossé!

COSSÉ, s'approchant.

Je ne sais où l'ennui, Messieurs, peut (*correct.* : va) le [conduire.

MAROT, le contrefaisant.

Un puissant ennuyé ne peut rêver qu'à nuire.

COSSÉ.

Il est bien des sujets de craindre là-dedans.

MAROT.

D'une bouche qui bâille on voit toutes les dents.
(Il passe.)

MAROT, bas aux deux autres.

Il a grand'peur du roi.

PARDAILLAN, de même.

Sa femme, fort charmante,
En a moins peur que lui.

MAROT.

C'est ce qui l'épouvante.

Depuis « Cossé, *s'approchant*,... » jusqu'à cette réflexion de Marot, tout le passage est retranché, biffé par un encadrement contenant une rature en croix de Saint-André (un carré avec deux diagonales). En marge, on lit ces deux vers (proférés par Pardaillan, à voix basse) :

Il tremble (*var.* : a peur) que le roi, que le loisir enflamme,
Ne se jette d'ennui sur Madame sa femme.

1. Vers faux (13 pieds). V. Hugo s'en aperçoit et en change ainsi le milieu : « ... Il *bâille, il rit moins*, il soupire... »
2. Variante (1er jet) : « C'est l'amour et l'ennui ».

Ce distique n'est pas excellent. On voit que, dans le texte définitif, l'idée première fut absolument modifiée. Le souverain est dangereux, non parce qu'il s'ennuie, mais précisément parce qu'il s'amuse.

Premier jet : « M. DE GORDES, *au duc de Pienne qui survient*.... M. DE PIENNE (*jeune et joli homme*), d'un air *ravi et* mystérieux : « *Que sais-tu de* nouveau?... Une chose *incroyable* (corrigé en : *admirable*).... » Plus loin, Marot dit : « Que *Jupiter* me damne... » — Hésitations, dans le dialogue, sur les noms des interlocuteurs : Gordes remplace Pardaillan, et *vice versa*. — Sur le ms., sans correction, indication d'un jeu de scène, supprimée ensuite : « Il est devenu droit? » demande Pardaillan (d'abord Gordes). — « *M. de Pienne fait signe que non.* ») — « On l'a fait connétable? » interroge M. de Cossé. (« *Même signe négatif de M. de Pienne.* ») — « Sa poche pleine d'écus? » questionne, à son tour, Marot. (« *Signe négatif du duc.* ») — Correction marginale, depuis : « Je lui veux faire un tour... » jusqu'à : « ... se change en Cupido! » Le premier jet disait exactement la même chose, avec d'autres rimes :

J'ai découvert ceci, rôdant, par aventure,
Au carrefour (*var.* : cul-de-sac) Bussy dans une nuit [obscure.
Gardez-moi le secret : je veux lui faire un tour.

MAROT, riant.

Quoi! Triboulet, la nuit, se transforme (*corr.* : déguise) [en Amour!

— Premier jet : « Tous rient. Survient M. de *La Tour-Landry*... » — Premier jet, biffé (la correction a substitué l'idée inverse) :

... C'est que Sa Majesté paraît *s'ennuyer* fort.

Et M. de Cossé de répondre, « *avec un soupir* », dit le

ms. : « Ah ! ne m'en parlez pas ! » Le propos suivant (début de la réplique de M. de Vic) était ainsi primitivement libellé :

Mais, *moi, que j'apprécie*
Quelle forme l'ennui donne à sa fantaisie,...

— Correction marginale : « Un roi, — les vieux seigneurs..., etc. » et les deux vers suivants. Voici la première rédaction, raturée dans le texte :

Un roi fait payer cher à tous l'ennui qu'il a.
Un plus vieux courtisan que vous saurait cela.
Je ne sais où l'ennui, Messieurs, va le conduire.

« Un puissant en gaîté... » a remplacé : « Un puissant *ennuyé....* » Encore un terme expulsé par un mot de sens contraire. Nous connaissons déjà, d'ailleurs, ce vers et les deux qui suivent (voir plus haut). Noter le 1er jet, biffé :

D'une bouche qui *bâille* on voit toutes les dents.

Hugo a simplement déplacé ces vers, qui figuraient d'abord au début de cette scène III, début que nous avons rapporté *in extenso*. On lisait, à la suite, ce premier jet, lequel a partiellement disparu :

COSSÉ.
Que ne fait-il la guerre?

GORDES, gaiement.
Au fait, l'épée au poing!

COSSÉ.
Ah! quand il bataillait, il ne s'ennuyait point.

M. DE PIENNE, à M. de Gordes.
Je suis de votre avis, comte. Un roi qui s'ennuie,
C'est un souper sans vin, c'est un été de pluie[1].

1. Correction interlinéaire : « C'est *une fille en noir* ». Cette leçon a prévalu. Les deux derniers vers du texte définitif de la scène (« C'est un amour sans duel, etc. ») sont écrits dans la marge.

M. DE PARDAILLAN.

Ah! c'est vrai, tout languit.

M. DE GORDES.

Tout va mal, c'est affreux.

MAROT, bas.

Silence! il entre, avec Triboulet l'amoureux.

(Rentrent le roi et Triboulet. Les courtisans s'écartent avec respect.)

Scène IV. — Premier jet, biffé :

Madame Marguerite....
D'un poète, toujours *par la rime éveillé....*
Des lettrés! des savants! quelle ménagerie!

Ce dernier vers est corrigé en marge.

— Premier jet : « ... c'est le ciel *et* la terre!... *Ah!* que *disent*-ils? » — Les propos sont échangés entre MM. de Pienne, de Brion, de Montmorency et de Montchenu, « *dans l'autre coin du théâtre* ». — « Sans vous connaître » a remplacé : « Sans vous *savoir roi* », et le premier jet de l'aparté débutait ainsi : « *Ne nommons pas* ici... » — Après : « Et la Bastille? — Oh! non », on relève cet hémistiche, barré : « Ce serait une honte ». — Premier jet : « ... qu'on *l'avance* ou l'exile... » — Sur le ms. : « M. de Cossé recule *tout* effaré ». — TRIBOULET, *gravement* : « Eh bien? » — Premier jet : « *Dame, l'*on n'est pas roi... » — Ms. : « Une fois *le roi et le fou* éloignés.... » ... « Je le *sçai*, » vieille orthog. fautive (du XVIIe s.). — Premier jet : « ... au *carrefour* Bussy ». — La réflexion de Marot, « Je devine », est en marge. — Premier jet : « ... *Voudrait parler au* roi ». — Sur le ms. : « Le valet *ressort..., une* esclandre[1]..., tumulte au fond *du théâtre.* » Les derniers mots de la scène, « *Tous les courtisans s'écartent avec étonnement* », sont absents du manuscrit.

1. Incorrection. Le mot *esclandre* (du latin *scandalum*, scandale) est un substantif du genre *masculin.*

Scène V. — L'allocution irrévérencieuse et drôlatique que le bouffon adresse au vieux seigneur irrité, au *bonhomme*, comme il l'appelle dédaigneusement, fut rajoutée après coup, de toutes pièces. Dans la rédaction initiale, la scène débutait presque directement, dès le quatrième vers, par l'apostrophe de M. de Saint-Vallier au prince. Le gentilhomme au poil blanc, portant le grand deuil de son honneur, imposait, dès l'abord, silence et respect à tous : ce qui peut-être était plus naturel et plus saisissant que de lui supposer la patience d'entendre sans broncher les seize vers de railleries et d'insultes que Triboulet lui débite, ou mieux, lui décoche à bout portant. Restituons donc le texte primitif, ainsi libellé :

M. DE SAINT-VALLIER, au roi.
Si ! je vous parlerai !
(Stupeur générale.)

LE ROI.
Monsieur de Saint-Vallier !

M. DE GORDES, bas.
Le père de la belle
Diane de Brézé !

TRIBOULET, à part.
Ouf !

MAROT, bas.
Le diable s'en mêle !

M. DE SAINT-VALLIER, la tête droite et la voix haute.
Taisez-vous, Messeigneurs ! — Vous, Sire, écoutez-
[moi, etc.

L'amplification fut faite par une addition marginale, depuis : « C'est ainsi qu'on me nomme », jusqu'à : « Une insulte de plus !... » Noter les premiers jets : « *Une grosse* verrue..., *maigre*, chétif et blême ». Le ms., sans correction, porte : « Il montre M. de Cossé, qui se *rebiffe* ». — Premiers jets, biffés : « *cagneux*, effroya-

bles, risibles..., *dans la nuit de ce* jour, *Froidement*, sans pitié... » Tout ce morceau renferme très peu de corrections. C'est évidemment une copie. — Correction raturée dans l'interligne : « O Dieu ! qui *voyez tout...* » — 1er jet : « ... sur ce *double* échafaud... » — Dans l'interligne : « *La tête* était à vous... » — 1er jet, biffé : « Au lieu *de fasciner* ma fille.... *Et* pas de *front* plutôt qu'une souillure au front ! » — Sur le ms. : « nous ait *vengé* de vous » (faute d'orth.). — 1er jet, biffé : « ... pour forcer *ce vieillard* à se taire ». — Correction interlin. : « Revienne vous *trouver...* » — Sur le ms., sans correction : « *Qu*'on s'oublie à ce point... » — « Duc ! arrêtez » est une correction interlinéaire. Le premier jet était : « C'est étrange, Monsieur ! » Absente du ms., l'indication : « M. de Pienne fait un signe, etc. » — Date de la fin du 1er acte : 5 juin. Puis, des chiffres (354, 382, 394), qui se rapportent au compte des vers.

Acte II. — Date : 9 juin. Un petit croquis de décor sur le fol. 35.

Scène I. — Ms. : « M. de Gordes, au fond *du théâtre...* », et, plus loin, de même : « en observation au fond *du théâtre...* » Premier jet : « Je ne demande *pas*, Monsieur ! » — Ms. : « (*à part*) Est-ce un voleur ? » — Dans l'interl. : « s'approchant ». — Premier jet :

> *Que ce ne soit*, mon Dieu,... *que ce ne soit...* le roi !

— Sur le ms. : « Il tire une *immense* épée de dessous sa cape ». — Variante :

> Quand vous voudrez me voir, *la nuit* je me promène....

Autre leçon (c'était le jet primitif) :

> Quand vous voudrez, je suis, *sous l'habit qui me couvre*,
> Tous les jours à midi *près du portail du Louvre*.

— Ms. : « écrivant sur ses tablettes, au fond *du théâtre* ».

Scène II. — Monologue conçu et traité dans le pur goût classique (nous savons que Victor Hugo est beaucoup plus *classique*, au fond, dans son romantisme, qu'il ne se le figure). Ce soliloque, qui renferme un mouvement franchement cornélien :

O rage! être bouffon! ô rage! être difforme!

était primitivement des plus brefs (cinq vers!). Tout le reste (68 vers) fut composé et annexé après coup. En effet, à la suite de ce beau vers, si caractéristique du rôle dégradant d'un amuseur de cour:

Je riais, mais j'avais l'épouvante dans l'âme, •

on lisait aussitôt ce vers, qui termine la scène :

(Se frappant le front.)
Pourvu qu'il n'aille rien m'arriver! etc.

Après l'exclamation : « Maudit! » on lit, sur le ms., la mention suivante : « *faisant le geste d'un homme qui ne veut plus songer à cela* ». — Le ms., sans correction, porte : « *ou* qu'on veille ou qu'on dorme ». — Premier jet, raturé :

Être un homme qui rit, et qui ne doit rien faire
Que rire! — Quel excès *de honte* et de misère!

— Le vers : « Parfois, farouche et seul, etc. » est une correction marginale. Premier jet, peu différent :

Si parfois, morne et seul, je veux m'asseoir dans [l'ombre....]

Orth. du ms. : « sanglot*te*. » — Premiers jets : « mon *heureux* maître »; et : « c'est une *femme*, une *reine* » (interversion). — « Des *plaisirs* qui pour vous... », correction interlinéaire, biffée, dominant *fêtes*, maintenu.

Scène III. — Sur le ms. : « *Madame* Bérarde ». — Premier jet, barré : « *tout autour* de mon cou ». — Le mot « Enfant! » est en marge. Il y avait d'abord : « *Enfin* j'ignore votre nom ». — Sur le ms. : « *Oh!* ne réveille pas... » — La mention : « *Levant les yeux au ciel* » fut rajoutée dans l'interligne. — Premier jet, biffé : « *Seigneur*, merci! » — Sur le ms. : « TRIBOULET, *amèrement* ». — Premiers jets, raturés :

Mon père! *vous m'aimez d'une amour bien profonde*!...
... et que ta main *sur mon cou se* repose....
... D'autres ont *le regard plein d'une jeune flamme*,
Ils ont *l'amour*, l'orgueil (*l'éclat* est dans l'interligne)....
... *Oh! pauvre* chère enfant!... — (*mon pays* fut rajouté [dans l'interligne).

Le ms., sans correction, porte :

Car il faut au cœur pur
Un front tout innocence et des *cieux* tout azur.

Cieux est certainement la vraie leçon, comme le prouve cette correction interlinéaire, rejetée :

Un front tout de candeur comme un ciel tout d'azur.

En marge, quatre vers (« Oh! que je voudrais bien.... Qui le croirait? »). Dans le premier jet, après ces mots de Triboulet:

Afin de n'avoir pas d'autre soleil au monde!

on lisait : « BLANCHE. Vous êtes bon! (*Prenant un air suppliant.*) Un jour, avant le couvre-feu, etc. » — « Oh! les seigneurs surtout! » a remplacé cet hémistiche, barré : « Quelle corruption! » — Sur le ms. : « TRIBOULET (*amèrement*). Peut-être.... » — Premier jet, barré : « *Cette rue* est déserte ». — Ms., sans correction : « déguisé sous des vêtements *longs* ». « A *Madame* Bérarde ». « Le roi se cache dans un *renfoncement.* » — Mots biffés : « *En ce moment* » (avant :

« Elle se retourne »). — Dans l'interligne : « qu'elle prend, qu'elle pèse dans sa main, et ». — Premier jet : « BLANCHE, à Triboulet, qui *regarde de tous côtés* d'un air inquiet. » (Ces derniers mots ne sont pas raturés sur le ms.) — Sur le ms. : *riant* (au lieu de : « Il rit », et : « DAME BÉRARDE, comme enchérissant sur *lui* ».

Scène IV. — Rajoutés dans la marge, ces deux vers : « Comme à la moindre chose.... j'ai vu luire une larme. »

— Premier jet : « Comme il est *grand* et *beau*! » — Sur le ms. : «... qui *lui* donne toujours de l'argent ». — Dans l'interl. : *toujours* (après : « tendant »), et *me loue*, correction projetée, puis rejetée, de : « m'admire ». — Sur le ms. : « Je le *sçai* » (vieille orthographe fautive du XVIIe siècle). — Première rédaction, raturée :

Mais un pauvre *jeune homme, un bachelier bien mince.*

Le début de la réplique de Bérarde (« C'est possible, après tout, etc. ») est une correction marginale. Le premier jet, biffé, est : « C'est un singulier goût ». — Les mots : « *toujours sans voir le roi* » sont absents du ms. — Sur le ms. : « voit le roi à genoux » ; « BLANCHE, *effarée....* » Le mot *dame* est dans l'interligne. — Il y avait d'abord : « O ciel! *Monsieur*, ayez pitié... » —

Le sceptre que la mort vous donne et vous reprend

a remplacé le premier jet, beaucoup moins ferme :

Cela seul est réel, le sceptre éblouissant.

Et : « en courant » a remplacé : *en passant*. — Sur le ms. : « DAME BÉRARDE, au fond *du théâtre...* » — « Non, non! » a remplacé : *Adieu!* — Après : « elle rentre elle-même », ces trois mots, biffés : « *dans la maison.* » — *Sourde* (après : « lanterne ») est dans l'interligne.

Scène V. — Mention annexée dans l'interligne : « *Blanche rentre chez elle*, etc. » — Premier jet :

« Demain à son lever... » (interversion.) — Sur le ms. : « TRIBOULET, rêveur, au fond *du théâtre* ». — Il heurtait d'abord *Marot*, et non M. de Gordes. — Sur le ms. : «... *aux gentilshommes*, *bas* ». — Premier jet : « M. DE COSSÉ : *Nous l'avons sous la* main ». — Sur le ms. : « *un* écritoire » (incorrection). — En marge, la mention : « *Montrant le mur à gauche* ». — Sur le ms. : « (A Marot, *en* lui rendant la clé) Vous enlevez *sa* femme au gros Cossé?... » — Premier jet : «... emportant Blanche, qui *appelle et* se débat ». — Sur le ms., la mention : « *d'une voix terrible* » précède le cri : « J'ai les yeux bandés ! » — Date finale de l'acte : « 13 juin ». A la suite, le chiffre 416, compte des vers.

ACTE III. — Date initiale : « 15 juin ». On distingue dans les marges les noms des compositeurs d'imprimerie (nous avons dit plus haut que ce manuscrit autographe est la copie même qui fut livrée aux ouvriers typographes). Le ms. porte, dans la mention du début, relative au décor et à l'ameublement : « Sur le devant *de la scène*... un fauteuil *et* un pliant ». Les derniers mots (« *La porte du fond, etc.* ») furent rajoutés.

Scène I. — Le ms., sans correction, porte : « d'une *ou* d'autre sorte ». — Premier jet : « Une *fille*, à minuit.... *Enlever* sa maîtresse.... Je ne le *croyais* pas.... » — Après : « soutenant Blanche », trois mots biffés : « *vêtue de blanc.* » — Premier jet, barré :

Du roi ! C'est le roi !... Sire !...
— Blanche ! — Gaucher Mahiet ! ciel ! [1] — Ah ! laissez-moi [rire !

— Premiers jets, biffés : « ... *le roi* le dit encore...

1. Avant cette exclamation, le ms. porte, sans rature : « BLANCHE, *frappée de stupeur.* » — Plus loin, il porte : « Retombant à *ses* genoux ».

et nous *serons* heureux !... un peu mieux m'a fait naître.... Comme il parle ! » — Importante addition marginale, depuis : « Oh ! les fêtes, les jeux,... etc. » jusqu'à : « pouvoir sans frein ni loi »; soit une vingtaine de vers, qui amplifient d'une manière heureuse la scène de séduction. — Orth. du ms. : « morcèlent ». — Premier jet : « N'est qu'un *pauvre* haillon... » Ici, cinq vers très raturés, impossibles à reconstituer au début ; les trois derniers reparaissent un peu plus loin : « ... Qui pensent qu'il suffit, etc. » — Après : « ... et faisons bonne chère ! » on lit cette mention, effacée : « *Il veut l'embrasser* ». — Premier jet, biffé : « Un *rustre*, un de ces fous... » — Dans le vers : « Richesse, honneurs, *plaisirs*... », ce dernier mot, qui fut maintenu, est biffé et surmonté de la correction, *bonheur*. Noter la faute d'impression (*richesses*, au plur.) de la petite édit. *ne varietur*. — Premier jet (interversion) : « Tout est *à* moi, tout est *pour* moi... » — Correction biffée dans l'interligne : « Ah ! *la* femme n'est pas *la* maîtresse... » — Première rédaction : « Votre maîtresse ! oh non ! *laissez-moi pure et* fière ! » — Corrections interlinéaires, raturées : « Laissez-moi me reconnaître un peu.... Monseigneur, c'est un jeu. » — Les deux vers : « Comme ils m'ont emportée, etc. » étaient primitivement intervertis. — Premier jet : « Cher ange (remplacé par : « Qu'entends-je ? ») ! » — Marot disait : « Où cherche-t-elle asile ? »

Scène III. — Sur le ms. : « LES GENTILSHOMMES. MAROT. » — *Poursuivre* a remplacé : *continuer*. — *Jusque* est dans l'interl., avant : « sur le devant *du théâtre* ». — Le ms., sans correction, porte : « En soufflant *dans* leurs doigts ». Où est l'erreur ? — Le ms., non biffé, porte : « M. DE COSSÉ, *qui a conservé son travestissement gris et noir de la nuit*, frappant sur l'épaule, etc. »

— Les deux vers de la réplique de Triboulet : « Que si vous vous mettez, etc. » sont une correction marginale. Voici le premier jet, plus vif :

> Que vous êtes velu, triste, vêtu de gris,
> Et gobe-mouches, comme une chauve-souris !

Correction interlinéaire du second hémistiche de ce premier vers : « *clignotant*, triste, gris ». — Addition marginale, depuis : « Quelquefois, quand il croit... » jusqu'à : « il cause avec tous... » Le ms. porte aussi : « TRIBOULET, *jetant un regard de côté, à part* » ; et : « Il aperçoit un mouchoir sur *une* table... » ; et : « laissant *re*tomber le mouchoir... » Dans le dialogue qui s'ensuit, *Pardaillan*, après correction, a remplacé Gordes, et *vice versa* : car nous voyons, sur le ms., les noms des interlocuteurs surchargés. — Noter que les vers sur *les trois Guy* (ne pas confondre avec Guy, Gontran et Gaston !), biffés plus haut, ressuscitent ici. Le ms. portait d'abord : « Ce *diable* de Marot... » — Premier jet : « Comment, duc, *à* l'instant.... d'une voix *terrible*.... — La femme qu'*hier soir*.... que *cet homme* soit père (au vers d'avant, *étonnant*, dans l'interligne, surmonte : *surprenant*)... *c'est* assez ! » — Le vers : « Que si vous plaisantiez... » est une correction marginale. Premier jet, très inférieur : « Si c'est que vous avez plaisanté, finissez ! » — Dans l'interligne, *femme*, au-dessus de *vierge*. — Premiers jets : « un *bagage* onéreux », et : « Pouvoir, richesse, honneurs... » (Cet hémistiche, un peu banal, fut remplacé par : « Ce sont mille faveurs... ») — En marge : « Les regardant tous en face ». — Sur le ms. : « Un *jeune* page se verse un verre de vin... » — Premiers jets : « Il me paierait ! *Messieurs*, est-ce que votre roi.... — Oh ! que ce tour *parfait*... et s'est lâchement fait !... qui paraît désar-

mée aux *railleurs*, *Main* qui n'a pas d'épée.... » Le ms. porte, sans correction : « Il se jette de nouveau en furieux *sur* la porte.... sur le devant *du théâtre*... », et, ensuite, cette mention utile : « TRIBOULET, *mordant ses poings* » ; et l'adverbe *amèrement*, avant : « Tu te tais! » (1er jet : « Rien ? Quoi ! rien ? ») — Dans l'interligne : *la raillerie* (surmontant : « l'espièglerie »). — Premiers jets, barrés : « *Hélas!* je ne sais plus.... Ma pauvre chère enfant ! (*variante* : « Ma fille, mon trésor ! »)... C'était la seule chose au monde que j'*aimais*. » — Ms., sans correction : « Il se *redresse* désespéré ». — Dans l'interligne : « en désordre (après : « éperdue, égarée »). » Aussitôt après cette mention, le poète avait songé à clore la scène III ; car on distingue, sur le ms., ces mots, biffés : « *Scène IV*. TRIBOULET, BLANCHE ». — Le ms. porte : « la serrant dans ses bras *avec une joie et une anxiété inexprimable* (*sic*) ». — Premier jet : « — Ah ! Messieurs », remplacé par : « — Messeigneurs », et : « *Voyant à quel point* je t'aimais... » — Le ms. donne, sans correction, non : « pour te *revoir* après ! » mais (texte bien préférable) :

De te perdre un moment pour te *ravoir* après!

C'est la vraie leçon, très évidemment[1]. Parfois, le doute est possible : on peut, à la rigueur, admettre que l'ultime correction, dont le manuscrit autographe n'a pas gardé de traces, fut faite sur la dernière épreuve. Mais ici, notamment, le texte manuscrit est parfaitement lisible, et, partant, l'incertitude n'est point permise. Observons, d'ailleurs, qu'on rencontre, trois vers plus haut, le verbe *revoir* (« — Quel bonheur de te *revoir* encore ! ») : la faute s'explique ainsi

1. De fait, l'édition Hachette (1882) donne : *ravoir*.

d'elle-même. — Premier jet : « Quoi ! déjà ! » (remplacé par : « Que dis-tu ? ») — Sur le ms. : « BLANCHE, cachant sa tête... *et désignant les assistans* ». — Dans l'interligne : « un tremblement de ». — Sur le ms. : « *en* sanglottant... TRIBOULET, *furieux* et... tous les seigneurs *presque* interdits ». — Correction rejetée :

Et si le roi François *de Valois* se hasarde....

— Ms. : « et relevant *Blanche* ».

Scène IV. — Le ms., sans correction, porte : « les yeux baissés, *mourante*, etc.... Qu'il s'est hier glissé (interversion).... Pleurante... et lui essuie *les yeux*.... » — Dans l'interligne : « S'interrompant encore ». — Sur le ms. : « BLANCHE, continuant *avec un tremblement* ». Variante, biffée dans l'interligne : « Il *heurtait quelque* chaise... » — Sur le ms., sans correction ni rature : « TRIBOULET, *l'arrêtant* : « Que je t'épargne au moins... *Se levant, avec un accent d'ineffable désespoir* : O douleur !... *manié* ta couronne ! — Premier jet, biffé (le terme est impropre) :

Voile de *chasteté* déployé sur ma honte !

Après ces mots : « pour reposer mes yeux, » on lit ce vers : (*la serrant dans ses bras et mettant la tête de sa fille dans sa poitrine* :) « Cache ta honte là, — dans mon amour, — oui, pleure ! (elle sanglotte) ». Variante interlinéaire : « Cache ta *rougeur* là, — dans *ma poitrine*, — oui, pleure ! » On retrouve, modifié, ce vers, un peu plus loin dans l'édition. Cet admirable morceau, qui contient des vers d'une envolée superbe (« Ange oublié chez moi par la pitié de Dieu ! »), s'est accru d'une annexion marginale de huit vers (« Je m'étais résigné.... auprès d'un échafaud »). Premier jet : « l'*abaissement profond* et nécessaire ». — Variante,

écartée : « Hélas ! tout est souillé ! » — Sur le ms. : « je t'ai trop fait parler... » (interversion.) — Premier jet : « *Il suffit donc* d'un jour... » — Ms. : « Se relevant avec *désespoir* ». — Premier jet, barré : « Éparpillant *sur tout* du sang.... Éclabousser *ton* front... » (*chaste* a prévalu sur : *calme*, rajouté dans l'interligne). — Sur le ms., au lieu de : « Se tournant vers la chambre du roi », on lit cette mention : « *crispant les poings* ». — « Bruit de pas au fond *du théâtre.* » — Premier jet, biffé : « ... pas un *poignard* au monde ». — Correction raturée dans l'interligne : « — *Car on* vous vengera ! » — Date finale de l'acte : 18 juin ; suivie du chiffre 352, compte des vers.

Acte IV. — Date initiale : 18 juin. — Le ms. porte : « La grève déserte voisine de la Tournelle (porte de Paris). » — 1er jet : «... où l'on *voit*... » — Dans l'interligne : « en grenier », et la phrase : « Il y a une table,... qui mène au grenier ». — Ms., sans correction : « *percé* de crevasses,... au bas duquel est censée couler la Seine,... au delà de la rivière, le Vieux Paris ». Toute la dernière phrase est absente du ms.

Scène I. — Toute la mention préliminaire est annexée en marge. — Premier jet, barré : «... et *je ne sais* pourquoi ». — Après l'hémistiche : « dévasté mon bonheur ! » on distingue ces mots, raturés : « Oui, je veux te venger ! » Et Blanche, *tremblant et* joignant les mains, répondait : « Épargnez-moi, mon père ! » Tout un bout de dialogue fut donc intercalé par adjonction marginale, depuis : « Vous aviez pardonné... » jusqu'à : « — Je te vengerai, Blanche ! » — Noter encore, en marge, ce projet de correction (abandonné) : « Blanche (se ravisant) : *Je* l'aimerais encore. Je ne sais pas pourtant. »

Scène II. — « LES MÊMES, LE ROI, MAGUELONNE. » L'indication scénique du ms. porte, sans correction : « Le roi *fait lentement quelques pas, d'un air de quelqu'un qui cherche autour de lui. Il* frappe sur l'épaule, etc. » — Tout un couplet est absent du ms. : celui où Triboulet, dehors, accuse l'indignité de la conduite du prince, tandis que celui-ci, tranquillement, fredonne dans la taverne le fameux refrain : « *Souvent femme varie...* » (depuis : « Voilà ses mœurs! » jusqu'à : « N'est qu'une plume au vent ! ») — Ms. : « *va* silencieusement chercher.... descend en sautant l'escalier (*interversion*)... » Mots rajoutés : « vêtue en bohémienne ». Au-dessus de *frotter*, le verbe *nettoyer*, surchargé. — L'hémistiche : « Nenni, c'est un grand pas » a remplacé ce premier jet, rayé : « Après non, oui viendra ». Les vers suivants sont encerclés d'une accolade, avec cette mention : « *dans la maison.* » — Premiers jets : « — *devant* l'hôtel d'Hercule.... *c'est* Triboulet.... vous m'avez l'air d'un *débauché* parfait ! » — Dans la réplique du roi, le manuscrit donne cette rédaction primitive, tout à fait grossière, et qui contrastait fâcheusement avec l'élégante désinvolture du reste du dialogue :

> Plus d'une, à qui j'ai dit quelques mots, en effet,
> Était rose la veille, et le lendemain rouge.

Ceci est déjà une correction. Voici une variante, raturée :

> Qui naguère était rose, est maintenant bien rouge.
> — Bah ! — tu m'as ce matin amené dans ce bouge,
> Méchante hôtellerie..., etc.

— Orth. du ms. : *muffle*, *encor*. — Ms. : « venant s'asseoir gaiement *sur la* table *à côté* du roi : Hé bien ! etc. »

Ce geste semble plus naturel, vu l'endroit et la fille. — Ms., sans corrections : « Lui prenant *les mains*.... »

Nous *serions* braise et feu jusque chez les Russiens!...

(Cette dernière leçon nous paraît préférable au présent : « Nous sommes.... ») — Ms. : « n'en peut supporter *d'avantage* (*cacographie*).... pâle *comme une morte* (mots substitués : « et tremblante »).... TRIBOULET (*croisant les bras, et d'une voix sinistre*) : Hé bien! que penses-tu, etc. (*Sanglotant et criant*[1].) Mais c'est qu'il n'a point d'âme!» — Après l'exclamation de Triboulet (« Merci! »), on lit : « BLANCHE, *effrayée* (variante : « *épouvantée de son air* ») ». Et, après ces mots : « Cela m'étoufferait! » le ms., sans correction, porte : (« *S'approchant d'elle et parlant vite* »). Encore une mention qui a sa valeur pour l'interprétation de la scène. — *Évreux* a remplacé un autre nom de ville, raturé, illisible. Premier jet du second hémistiche de ce vers : « te *rejoindre demain* ». — Ms., sans correction : « BLANCHE, *glacée de crainte*.... TRIBOULET : A *demain*!... Triboulet va au parapet, *regarde en bas*.... Saltabadil *remonte et* reparaît. »

Scène III. — Le mot *dehors* est absent du ms., qui porte : « MAGUELONNE *et* LE ROI.... qui *a été examiner*... » 1ers jets, barrés : «... je *viendrai* (remplacé par : « je *reviens* », et : « *Il* sera *prêt* (remplacé par : « Tout sera fait »). »

Scène IV. — Ms. : « exami*nant* l'horizon... » Les mots : « du côté de Saint-Germain » manquent au ms.

1. Des indications de ce genre sont utiles à rétablir. Elles ont leur importance, parce qu'elles marquent des jeux de scène, ou de physionomie, ou d'attitude, dont la tradition est peut-être perdue, et qui se sont suggérés d'eux-mêmes, les premiers, à la pensée de l'auteur.

— Premier jet, biffé : «... de tout ceci, *je croi*... » — Ms., sans corrections : «... un tonnerre éloigné.... la tire par le *jupon*... » La mention : « *La pluie commence à tomber*, etc. » est rajoutée dans l'interligne. — Premières rédactions : « On y grille en *juin*, *mais on y gèle* en décembre » ; et, plus loin : « *défaisant* son baudrier ». — En marge du vers : « Ni vitres, ni volets... », on aperçoit cette correction (non maintenue), qui conférait à l'idée un tour plus vif et plus drôle :

... donnez-vous donc la peine,
Messieurs les quatre vents, d'entrer ! Rien ne vous gêne.

— Sur le ms., sans correction : «... et on l'entend redescendre *lourdement* l'escalier... (c'est évidemment la vraie leçon exacte).... et un moment *après*.... Il couvre *le théâtre*.... au fond *du théâtre*... » — Dans l'interligne : « habit de cheval, des bottes et des éperons ».

Scène V. — Ms. : « Le Roi *endormi*... » — Première rédaction, barrée : « Vont-ils tuer quelqu'un ? — (Reculant) Grand Dieu ! — (Joignant les mains avec stupeur.) Moi qui, naguère, etc. » — Premiers jets : « *en moi*, tout est décombres ! » Et, six vers plus bas :

Non, non, je ne veux pas, cet ingrat, qu'on lui fasse
De mal !
(Apercevant la lumière qui brille à travers les fentes du mur.)
Dieu ! la maison ! Voyons ce qui s'y passe.

La correction : « Moi qui craignais.... Oh ! qu'est-ce qui s'y passe ? » est dans la marge, ainsi que le vers :

Pourvu qu'on n'aille pas tuer quelqu'un ici !

dont le premier jet, un peu différent, était :

Pourvu qu'il n'aille pas mourir quelqu'un ici !

— Premier jet, barré : « Oui, le ciel gronde et pleure ». — Dans l'interligne : « qui entend et voit tout ». — Correction, supprimée : « Quel est *cet homme-*

ci? » — Premier jet : « Tuer un beau *seigneur*... » — (sur le ms. : « *une* S. ») et : « *pour compléter* la somme ». — Ms., sans correction : « regardant Maguelonne en face — *avec indignation*... BLANCHE, *glacée* : Que cette pluie est froide!... BLANCHE, *avec joie* : Bonne fille!... MAGUELONNE, *se ravisant* : C'est vrai.... SALTABADIL, *de l'air de quelqu'un qui capitule* : Voyons... (l'indication scénique qui précède manque au ms.). » Voici la première rédaction de la fin de cette réplique de Saltabadil :

Je puis le mettre au sac, à la place du tien,
Bien mort et bien cousu. L'autre n'y verra rien.
Qu'on jette un homme ou l'autre à l'eau par la nuit close,
C'est, en fait de plaisir, toujours la même chose.

Autre variante (assez plate), heureusement chassée :

Pourvu qu'il jette à l'eau quelqu'un ou quelque chose
Qui ressemble à quelqu'un, c'est égal, je suppose.

— Orth. du ms. : *Hah!* — Ms., sans correction : « Il *va pour monter* l'escalier ». — Projet (repoussé) de correction :

Je n'aurais plus le temps après. C'est impossible.

— Sur le ms., sans corrections ni ratures : « MAGUELONNE, *avec un sursaut* : On frappe! SALTABADIL, *hochant la tête* : C'est le vent, etc... Elle court ouvrir *le judas*.... BLANCHE, *faiblement* : Asile pour la nuit!... BLANCHE, *effarée* : Ciel! j'entends le couteau.... BLANCHE, *se tordant les mains* : Je tremble!... » — « — L'homme doit être prêt! » a remplacé : « Pardonnez-moi, mon père! » Cette première rédaction fut réservée pour le *mot de la fin*. — Premier jet : « Saltabadil, *le couteau à la main* (*mots biffés*), se place derrière la porte, etc. » — Sur le ms. : « BLANCHE, *frissonnant*, à part : Ciel! il va me faire bien du mal! » Dans l'origine, la scène se terminait ici. Le distique

qui suit fut rajouté. Après : «... bien du mal! » se plaçaient l'indication scénique qui clôt l'acte : « *Au moment où elle paraît*, etc. » et la date : 21 juin (suivie des chiffres 272, 276, qui figurent le compte des vers).

ACTE V. — Date initiale : 22 juin. — En marge : « Même décor toujours. On entend sonner minuit au lever de la toile. » Les mots : « aux regards » et : « seul » manquent au ms., qui porte : « Il s'avance lentement du fond *du théâtre*.... Au moment où Triboulet arrive sur le devant de la scène, il est plongé dans une profonde rêverie, etc. » — *Scène I.* — Premier jet, où l'idée était fort exagérée (il s'agit de François Ier) : « Un roi dont *tous les rois* dépendent.... » — Dans le vers : « Qui donc émeut ainsi le chrétien, l'ottoman?... » le verbe *émeut* manque au ms., qui porte : *remue*, *dérange*. — Après : « N'entrez pas », noter que la scène se continue directement sur le ms.; il n'y a pas de numéro de *scène II*. — Ms. : « sur le devant *de la scène* ». — Dans l'interligne : « de couleur brune ». — Ms. : « TRIBOULET, *grinçant des dents*. Voyons-le! etc. » — Premier jet : « et les *crieurs* de nuit. » — Dans l'interligne : « *à un point du* ».

Scène III. — Correction, non conservée : « Maintenant, *tiens*, regarde-moi... » — Premiers jets :

Et *l'univers* demain *refusera* d'y croire....
... ébranlait les *angles* des murailles....
.... N'avait plus qu'un tronçon de *six* grandes épées....

— « C'est *enivrant* », correction biffée dans l'interligne et destinée à remplacer : « — C'est merveilleux! » A la suite, le ms. porte la mention : « *changeant de rêverie* ». — Dans l'interligne, on lit cette correction, non raturée :

... Rendue avec la honte, — et *malheureuse*, hélas!

En marge, cette variante :

Oh! oui, tu l'as
Faite souillée, impure, — et malheureuse, hélas!

Cette leçon ne vaut rien. — Premier jet, biffé : « *peut* te *ronger* le cœur! » — Correction, rayée dans l'interligne : « ... *son âme* du fourreau ». — 1er jet, barré : «... où tes *pas* sont finis ». — Correction marginale : « A *la Seine*, François premier! Quelle voix! quoi! » — Dans l'indication scénique, le ms. porte : « Le Roi l'embrasse (*avant* : *Elle rentre*).... et le Roi traverse *le fond du théâtre*... » Ms. : « Le Roi, chantant au fond *du théâtre*.... Triboulet, *bondissant* : O malédiction!... dont la fenêtre *du haut*.... *tâtant* le sac ». — Après ces mots : « l'œil fixé sur le sac entr'ouvert », le ms. porte : « les lèvres tremblantes, pâle, immobile, pétrifié ». Les mots : « dont il a tiré Blanche à demi » sontdans l'interligne.

Scène IV. — Aucun signe n'annonce, dans le ms., le début de la scène iv : c'est toujours la même scène qui continue. La division ne fut faite que plus tard. — Le ms. portait : « Un éclair passe *et éclaire le visage de Blanche* ». Ces derniers mots, absolument inutiles, d'ailleurs, ont été effacés. — Premier jet : « Juste Dieu! c'est ma fille! » — Dans l'interligne, la mention : « *Se jetant sur le corps, avec des sanglots* ». — Première rédaction, modifiée : « *Elle parle! elle vit!* elle est *sauvée*, ô Dieu! » — Ms. : « Elle se *soulève* à demi ». — *Dis* fut rajouté, à la place de : *Oui*. — Sur le ms., sans rature : « Triboulet, *tremblant de tous ses membres* : *Blanche*, *qui t'*a frappé (*sic*)? » La correction s'explique aisément : elle fut faite sur l'épreuve, et nécessitée par l'incorrection grammaticale (*frappé* pour : *frappée*) commise par inadvertance. — Le ms. porte : « Triboulet, *levant les bras* ». Encore une indi-

cation utile pour le geste, l'attitude de l'interprète du rôle. — En marge : « *Essayant de la relever* ». — Premier jet : « Est-ce que *je ne dois* plus t'entendre, oh! pourquoi? »

Scène V. — Là encore, nul vestige de division sur le manuscrit. Tout cet ensemble de scènes fut manifestement écrit d'une venue, d'une haleine. — Premier jet : « Emmenons-le », remplacé par : « Séparons-les ». — Avant : « Voulez-vous bien m'entendre? » cette mention : « *furieux, parce qu'ils continuent de l'entraîner* ». — Ms., sans correction : « La femme *s'interpose* pour lui. Il revient *s'agenouiller* (*mot biffé*) près de Blanche.... » — Premiers jets : « Si c'est pour *pleurer* de plus belle,.... Car, enfin, *vous savez*.... » Les quatre vers suivants (« Tout le monde vous hait.... elle pleure avec lui. ») sont une correction marginale, faite au crayon. Dans le texte, on lit ceci :

Quand on est contrefait (*var.* : difforme, ah!), personne [ne vous aime,
On rit de vous, souvent on vous maltraite même.
Elle m'aime, elle! — O joie! un mot d'elle, un baiser!
Vous allez tous voir comme elle va m'embrasser!
Si belle, et morte! etc.

A signaler ces variantes : « *Oh!* vous allez voir comme... » et encore (en marge) :

Les gens difformes n'ont personne qui les aime.
On se rit d'eux; souvent on les maltraite même.

— Dans l'interligne : « Il lui essuie le front ». — Le ms., sans correction, donne ce texte :

Quand elle *était petite* avec ses cheveux d'or!

— Correction, biffée dans l'interligne : « je la *portais* ainsi ». — Correction marginale, raturée ensuite :

Elle n'avait pas peur de ma laideur étrange.

— Premier jet : « elle dort, *c'est tout*, elle repose ». Autre variante du vers entier :

Non, elle n'est pas morte, oh! non! elle repose.

— Ms., sans ratures : « *la contemplant....* Triboulet se lève debout d'un mouvement *effrayant et* convulsif. *Le médecin poursuit froidement....* TRIBOULET, *avec un cri terrible* : J'ai tué, etc. » Encore un coup, le manuscrit contient, comme on voit, beaucoup de spécifications matérielles de ce genre, dont il faut regretter la disparition totale dans le texte imprimé; car quelques-unes, au moins, étaient fort bonnes à conserver.

Date finale de l'acte et du drame complet : 23 juin. Elle est suivie du chiffre 228 (compte des vers).

Un dernier feuillet, rajouté au manuscrit, montre un croquis à la plume représentant une de ces caricatures tourmentées, caractéristiques, que le poète dessinateur laissait volontiers jaillir de sa bizarre fantaisie[1], une figure mélancolique et sombre, aux traits pleins d'énergie et d'amertume : c'est, dit la légende qui l'accompagne, « *le dernier bouffon songeant au dernier roi* ». — Ce Triboulet sinistre est accroupi, les jambes croisées, à terre. Sa bouche, largement fendue, est contractée par une grimace affreuse. Caboche énorme, nez épaté, cheveux en désordre, rien ne manque à sa laideur. Sa tête est appuyée sur ses genoux, en une lugubre posture de souffrance et de lassitude. Il porte des chaussures pointues, à la poulaine, et son chef est coiffé d'un diadème en carton garni de piquants. La touche vigoureuse rappelle un peu la manière de Callot et d'Albert Dürer.

1. Voir nos *Papiers d'autrefois*, *Sur les dessins de Victor Hugo*, p. 139-160 (Hachette, in-12, 1899). Cf. notamment pp. 150-151.

Pour conclure, — et bien que nous n'ayons pas eu sous les yeux un vrai brouillon, — hasardons sans crainte que *Le Roi s'amuse* est une œuvre, comme on dit, « lestement enlevée » : en vingt jours à peine, elle fut composée, écrite, revue. A supposer même que le poète en ait porté dans son cerveau, par une longue gestation, le plan et les principaux jalons de développement avant de prendre la plume, on doit encore admirer l'aisance, la promptitude, l'art de la diction spirituelle ou pathétique chez le jeune auteur, alors âgé de trente ans. La pièce est déparée, d'ailleurs, en maint endroit, par le flot exubérant d'une rhétorique ampoulée. Ainsi donc, quoique le manuscrit autographe, *lequel est une copie* intelligemment retouchée, ne garde pas trace d'efforts d'élucubration ni de remaniements essentiels, il est licite de supposer que le dialogue a coulé de source, a jailli presque d'un seul jet, et que le détail seul (traits de bouffonnerie surtout) fut modifié. Ici mille fois moins qu'ailleurs est visible la patiente lime de l'écrivain. Est-ce pour ce motif qu'après qu'on a de près analysé cette brutale histoire où la monarchie française et son entourage apparaissent sous un si triste jour, l'impression d'ensemble n'est point excellente? — Évidemment non! — La faute n'en est pas au style, mais à la donnée primordiale, à l'absence de justesse et de vérité psychologiques. La tragédie du XVIIe siècle, pauvre d'événements et de catastrophes, fouillait merveilleusement les âmes — mythologiques, historiques ou fictives — dont elle exposait au spectateur les conflits, extérieurs ou intimes. Rien de pareil ici. Tout demeure en surface; et l'intérêt, médiocre en lui-même, d'un thème soi-disant historique n'était guère fait pour dissimuler le vide de l'action et l'irréalité des personnages.

Victor Hugo s'attendait, au surplus, à la chute de son œuvre. A ses familiers, qui le voyaient avec peine aborder de semblables sujets, il répondait, non sans entêtement : « Quand une fois j'ai une conception en tête, je la suis jusqu'au bout. Rien ne m'arrête. » Et ses amis admiraient sa persévérance, tout en la déplorant dans l'espèce. (Cf. Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique.*)

Le poète pressentait même, très certainement, que son drame serait prohibé. Dans sa préface, sans doute, il manifeste un profond étonnement, déclare la mesure prise contre lui *arbitraire* et *incroyable*. Et pourtant, trois mois auparavant, il faisait insérer, dans son traité avec Renduel, un article prévoyant le cas où le ministre interdirait la représentation [1]. — De fait, il était bien difficile de supposer que le gouvernement d'alors supportât, sans broncher, de tels travestissements de l'histoire. L'opposition cria bien fort. Qui sait, cependant, si la censure royale ne rendit pas alors un expédient service à l'auteur? Mieux vaut être victime du pouvoir que sifflé du public. L'expérience de 1882 est probante. Non, la pièce n'était pas acceptable. Il fallut, à la reprise, tout le respect qui s'attachait au nom de Victor Hugo, avec le ferme propos d'applaudir, pour transformer en un succès d'estime l'ennui qui naissait de cette fastidieuse déclamation.

1. Cf. l'étude de M. Biré, *Victor Hugo après 1830*, t. I.

CHAPITRE V

LA ESMERALDA (1836).

Le manuscrit de *La Esmeralda* a-t-il été détruit? Actuellement, du moins, il semble égaré. M. Paul Meurice en a perdu la trace. Peut-être reparaîtra-t-il un jour dans les hasards de quelque vente. Il n'est pas impossible que l'auteur l'ait offert à Mlle Louise Bertin, comme il avait coutume de lui envoyer les vers qu'il composait pour elle. — Quoique Victor Hugo affecte, dans sa préface, de mépriser tant soit peu cet « opuscule » trop « spécial », il paraît bien que ledit opéra lui coûta beaucoup de peine et lui prit beaucoup de temps. Dès la fin de 1831, il s'était attelé à cette besogne rebutante et pour lui toute nouvelle, ainsi qu'on en peut juger par sa correspondance avec les Bertin (cf. Biré, *Victor Hugo après 1830*, t. I, pp. 187 et suiv.). De 1832 à 1836, il remania, ratura, corrigea sans trêve. Ne fût-ce que pour ce motif, la disparition du manuscrit est regrettable. On aimerait à suivre la trace de ce labeur, de cette lutte entre la libre inspiration du poète et les exigences de la phrase musicale. Et l'on apprendrait à estimer davantage le rôle ingrat du *parolier* et du librettiste, moins en raison de la valeur littéraire de l'ouvrage qu'à cause du mérite de la difficulté vaincue[1].

1. Cf., à notre *Appendice*, quelques mots sur *La Esmeralda*. Voir aussi l'article du *Journal des Débats* (27 fév. 1902).

CHAPITRE VI

RUY-BLAS (1838).

« L'auteur l'a déjà dit ailleurs : ... *à défaut de talent, il a la conscience.* »
(V. Hugo, Notes de *Ruy-Blas*.)

Le 8 novembre 1838, Victor Hugo qui, depuis trois ans déjà, se tenait éloigné de la scène, livrait *Ruy-Blas* au théâtre de la Renaissance (salle Ventadour), dont il n'avait pas voulu devenir le directeur. Il faut lire dans *Victor Hugo raconté....* les divertissantes péripéties qui signalèrent l'ouverture de ce théâtre destiné, selon la pensée de l'auteur, à être l'asile de l'école nouvelle, et qui ne tarda pas à glisser sur la pente de l'opéra-comique. La chambrée fut moins houleuse que de coutume. Malgré quelques sifflets, tout se passa assez convenablement, et la pièce eut une cinquantaine de représentations. Le public commençait à s'habituer aux « hardiesses » romantiques. De plus, on ne peut nier que *Ruy-Blas* ne soit, de toutes les œuvres dramatiques de V. Hugo, la mieux disposée pour l'effet scénique. L'intérêt n'y languit jamais, et les personnages y sont plus vivants que dans *Lucrèce Borgia*, par exemple, voire même dans *Hernani*. Il semble que le poète ait atteint vraiment, en ce drame, à la perfection des qualités dramatiques compatibles avec ses théories et son tempérament. Aussi

demeure-t-on surpris de constater que Victor Hugo, après le succès de son œuvre, ait, pendant cinq années encore, renoncé au théâtre. Lorsqu'il donna *Les Burgraves*, en 1843, le public et la critique furent déconcertés et ne retrouvèrent plus, en cette épopée dialoguée, le talent du dramaturge toujours soucieux de ménager l'impression forte et de tenir le spectateur en haleine. Le *témoin* qui retrace la vie du poète trouve de cette abdication une explication qui a bien l'air d'être inventée après coup : « Il avait moins besoin du théâtre : il allait avoir la tribune ». — J'aime mieux voir, dans ce silence d'un lustre entier aboutissant à l'innovation attestée par *Les Burgraves*, l'indice d'une transformation qui s'opère, à cette époque, au fond de l'esprit du poète. Son génie, après s'être longtemps contenté de la forme dramatique, commence à s'y trouver visiblement à l'étroit. La poésie lyrique, la muse épique le séduisent maintenant davantage, en attendant l'inspiration satirique, qu'il saura renouveler de magistrale façon. Et voilà pourquoi *Ruy-Blas* marque une date importante. C'est l'effort le plus achevé du drame conçu selon les principes romantiques, je veux dire l'antithèse entre deux situations et deux personnages, la combinaison du comique et du tragique, et, par-dessus tout, le souci de la mise en scène, la recherche d'une couleur locale parfois plus fantaisiste qu'il ne le pense lui-même, mais toujours soignée. Sous ce seul rapport, l'étude du manuscrit autographe peut fournir des renseignements utiles; car on sait que derrière les mots, sous les corrections et les ratures, nous cherchons sans cesse à recueillir l'idée et le document. C'est en cela même, disions-nous en vedette de cette étude, que consiste l'emploi sérieux des autographes célèbres.

*
* *

Description extérieure du manuscrit. — Observations générales. — Dimensions; cote; écriture. — Le manuscrit de *Ruy-Blas*, par son format, se rapproche sensiblement de celui d'*Hernani*. Comme ce dernier, il est écrit sur papier in-folio plié en deux dans le sens de la longueur, la colonne de droite étant réservée au texte et la colonne de gauche aux corrections. Ce papier est très légèrement bleuté. Le poète n'use point encore de ces grandes feuilles bleues que nous avons décrites ailleurs. Mais il semble qu'il y vient petit à petit, grossissant, par une sorte d'évolution, le format de ses brouillons et n'employant plus guère de papier blanc que lorsqu'il écrit en hâte (cf. *Les Châtiments*). Par exception, les quatre premiers feuillets de l'acte V sont transcrits sur papier blanc, de taille un peu moindre. Ils ont été certainement recopiés après de multiples retouches. Le cahier porte, comme à l'ordinaire, l'*ex-libris* et le timbre de l'inventaire de la succession (*95e cote, unique pièce*; et, en surcharge, *1re pièce*) : *Me Gatine, notaire*. Il obtint le no 19 dans la classification provisoire; et il se compose de 78 feuillets, dont quatre sont sans écriture (nos 24, 45, 66, 76). La préface manque, ainsi que la liste des personnages. Les notes aussi, bien entendu, font défaut.

L'écriture du manuscrit est fort intéressante à étudier. Sans doute elle appartient encore à la première manière, car elle est relativement petite et plutôt fine, toute en déliés, sans signes graphiques particuliers, sans ces écrasements ambitieux qui signalent, par exemple, la main de la *Légende des Siècles*. Par

endroits, même, les lettres deviennent microscopiques; cela surtout arrive quand Hugo corrige ou ajoute. On ne saurait imaginer ce qu'il parvient à loger en un interligne. — Toutefois, les caractères ont une tendance marquée à se redresser. C'est déjà de l'écriture *voulue*. Il s'agit, en effet, en raison de la disposition rappelée plus haut, de faire tenir le vers complet, avec ses douze syllabes, dans la moitié de la ligne. De là, nécessité de serrer les lettres et de regagner en hauteur ce qu'on perd en largeur. Ainsi Victor Hugo qui, naturellement, usait, même à cette époque, d'une écriture très lâche et cursive, se crée un nouveau système tout différent et plie sa main à sa volonté. Le moyen, après cela, d'ajouter foi aux révélations de la graphologie! A cet égard, il est utile de comparer le corps du manuscrit avec la rédaction des feuillets 50, 77, 78. Ces pages, qui ont survécu en même temps que la copie, dont elles ne faisaient point partie, sont des brouillons où le poète a, pour ainsi dire, *jeté*, dans le feu de l'improvisation, quelques vers jaillis intégralement de son cerveau. Là, les lettres, à peine formées, courent les unes après les autres. Les mots semblent se fuir ou se poursuivre en un galop déchaîné; et, loin que la colonne de droite suffise à limiter le vers, souvent il dépasse la ligne pour enjamber sur la suivante.

Pour ces motifs, le manuscrit de *Ruy-Blas* paraît bien déceler un progrès dans l'évolution graphique de Victor Hugo. On en doit conclure que l'ensemble du volume est, très manifestement, une copie, au moins un deuxième, parfois même un troisième *état* du texte. Il suffirait, au surplus, pour s'en convaincre, de constater le petit nombre des additions marginales. On sait que Victor Hugo n'a pas coutume

de développer ainsi en une fois. Force nous sera donc de nous contenter des corrections faites à la suite d'une dernière revision. Elles sont nombreuses encore, et toutes intéressantes. Et puis, par une bonne fortune inappréciable, nous avons conservé quelques feuilles du brouillon.

*
* *

Sur une couverture vert réséda, Victor Hugo a libellé son titre en énormes *capitales* de trois centimètres au moins, capricieuses et irrégulières. Au verso, ce vers :

Sandoval porte d'or à la bande de sable:

Des noms mis en réserve : *Onufrio. D. Amicto de Guzman.* — Un vers assez brutal :

Cet homme est bête et lourd comme son (illisible).

Puis, l'indication première (notée en quelques mots) de ce qui sera la scène III de l'acte IV:

Approche, Galion ; et d'abord, bois-moi ça.

Suit un autre vers, à peine écrit, que je n'ai pu déchiffrer; et, plus bas :

Ne compte pas, c'est bête....

Ces mots sont devenus, on s'en souvient, le joli couplet de Don César :

S'il tombe, par hasard, des écus de tes chausses,
Laisse tomber....

La feuille de garde contient aussi le titre, *Ruy-Blas*, en caractères gras, tracés avec un bouchon de papier. En bas, à droite, les variantes de titres ou de

sous-titres, déjà signalées dans l'édition *ne varietur* : *La Reine s'ennuie.* — *La Vengeance de Don Salluste*[1].

En ce qui concerne les indications scéniques (décors, costumes, jeux de scène), il est bon de présenter ici une observation générale, qui s'applique à toute la pièce. — Nous remarquions, à propos d'*Hernani*, que des indications nombreuses ont disparu dans l'édition, mais se trouvent sur le manuscrit. Ici, l'auteur a suivi une méthode toute contraire; au lieu de supprimer, il a plutôt ajouté. Beaucoup de renseignements scéniques sont ainsi précisés ou modifiés, sur le manuscrit, par de successives retouches. Plusieurs même, qui manquent au texte autographe, ont été insérés dans l'édition. Dans aucune de ses pièces, Hugo n'a soigné davantage le détail de la mise en scène. C'est qu'il eut pour *Ruy-Blas*, plus que pour nulle autre de ses œuvres dramatiques, l'ambition de *faire vrai*. Rappelons-nous ses prétentions à l'exactitude historique, manifestées spécialement à propos de *Ruy-Blas*, de la valeur et du poids des *souverains* et des *doublons*, au temps de la reine Doña Maria de Neubourg. (Cf. les *Notes de Ruy-Blas*.)

Acte I (*Don Salluste*). — Il est passablement remanié.

Scène I. — Mais abordons le texte lui-même. — Le folio 4, qui renferme les longues indications scéniques du début, est recopié, sans rature. Dans l'édition, l'auteur a cependant retouché quelques détails encore de décor et de costume, avec quel soin minutieux! Il avait d'abord voulu, « *à droite et à gauche*,

1. On ne parlera pas des dates relevées au début et à la fin de chaque acte : elles ont été signalées par l'éditeur. — Notons aussi, une fois pour toutes, que le compte des vers figure à la fin des actes, selon l'habitude constante de Victor Hugo.

de grandes fenêtres ». Le manteau de Don Salluste était de velours *vert* clair, et les plumes *ad libitum*. De même, le haut-de-chausses de Gudiel était *blanc* et son justaucorps *rouge*, avec le surtout « *aux couleurs de la maison de Bazan* ». Au demeurant, ces renseignements sont libellés avec une exactitude d'inventaire, sans que le poète s'y révèle jamais par quelque note fantaisiste. Ce n'est pas lui qui définirait son décor : « une Italie exagérée »[1]. Point de grâces entre les parenthèses. Il convient de réserver l'imagination pour le dialogue.

Quelques variantes à noter dans la scène I :

Là, pour une amourette!
... parce que la donzelle
Est à la Reine, et vient de Neubourg avec elle.

1er texte (détestable) :

... et *fait je ne sais quoi chez elle.*

2e texte :

... et vient *d'Allemagne* avec elle.

Au cours de cette même tirade de Salluste, le vers connu :

Le chef de la maison de Bazan qui s'en vante....

est écrit comme précédemment, c'est-à-dire sans virgule ; ce qui change le sens.

Plus loin, le texte porte, sans rature :

Nul ne le sait encor, *disiez-vous.*

Quand Salluste déboutonnait — le texte porte *dégraffe* (*sic*) — son pourpoint, voici ce qu'il disait d'abord :

Exilé! — r'ouvre donc ta maudite fenêtre!
Toujours elle se ferme, et j'étouffe, mon cher!

1. Edm. Rostand, *Pierrot qui pleure et Pierrot qui rit.*

Ce n'était pas fort bon; et c'était compromettre l'*effet* de la fenêtre, qui se reproduira plus bas. La rime a fourni le mot *prêtre*, et Hugo a refait en marge les deux vers, tels qu'ils sont dans l'édition. Mais le texte primitif n'est pas altéré. Du reste, il est rare, dans le manuscrit dont nous nous occupons, que les corrections soient autre chose que des variantes.

Çà et là, quelques modifications insignifiantes : « M'as *formé* (au lieu de : *aidé*).... *Je me retire* à Finlas.... Pour *cette* fille! (qui était beaucoup moins énergique). .... *Peut-on l'employer*? (au lieu de : « Peut-il me servir? »). »

Le couplet se terminait ainsi :

Je me vengerai, va! je ne sais pas comment,
Mais ce sera *hideux! Vois-tu* (var. : *terrible. Ami,*), j'en [fais serment
Je tirerai vengeance ici de ma disgrâce,
Dussé-je m'y briser!...

Ici, deux vers et demi biffés *à fond*[1] :

Mais va tout préparer, et hâte-toi. Silence!

C'était trop long; il y avait redite. Le mouvement est plus rapide dans le second texte, rétabli en marge.

A signaler ici une variante dans la glose scénique. Le premier texte, barré, porte : « Don Salluste appelant *par l'autre porte latérale* » (on se souvient qu'il y en avait deux d'abord). Puis : « *par la porte du fond.* » — Enfin, on lisait : « les *deux* alguazils de service ».

1. En général, Hugo se contente de passer un simple trait sur ce qu'il veut effacer. Il est alors passablement facile de lire par-dessous. C'est de la coquetterie, sans doute, comme celle de Galatée fuyant vers les saules. Mais parfois aussi le poète veut détruire tout à fait son texte primitif. Il enveloppe alors toute la ligne d'une rature en spirales multipliées, à travers laquelle il est impossible de rien déchiffrer.

Tout cela n'est pas d'une importance extrême, mais la scène a été recopiée.

Scène II. — Mêmes observations pour l'entrevue entre Don Salluste et Don César :

Monsieur, *on a de vos nouvelles.*

D. CÉSAR.

Sont-elles, cher cousin, de votre goût?

D. SALLUSTE.

Oui, belles!

Don Carlos de Mira, etc.

Tel est le texte du manuscrit, non barré.

Un peu plus loin, Hugo a hésité entre les trois versions suivantes :

1er texte :

Je n'ai pas *mis la main sur* don Charle.

2e texte (*barré*) :

— *attenté....* —

3e texte (comme dans l'édition).

Toutes sortes de gens....,
Qui hors d'un bouge *vil* se ruaient pêle-mêle,
Ont attaqué le guet, *dont ils ont bâtonné*
Le chef....
Ils ont fait un beau train!
C'est possible. La France est pays ennemi.

Dans la réponse de Salluste, l'auteur avait d'abord laissé passer une véritable incorrection :

Vous avez *attenté sur ce* bien du clergé.
... Don César, *sachez bien que* la honte,
Lorsque je pense à vous..., etc.

Le couplet sur la marquise et les vers qui suivent offrent aussi quelques variantes :

... Une marquise
Me demandait dimanche, en sortant de l'église....

Plus *décidé* (puis : plus *dégradé*) que Job....
La *brette* à lourd pommeau....

(Le mot a semblé, sans doute, prétentieux par sa rareté.)

Le vers :

Vous n'allez fréquentant....

est venu d'abord ainsi :

Vous n'avez pour amis que des bretteurs infâmes.

C'est Don César qui, suivant le texte initial, dit de Matalobos :

Il est de *mes* amis. — Raisonnons..., etc.

De même, *trêve aux reproches* a remplacé *pas de reproches* ; *On m'appelle César.... On m'appelait César* ; *Je suis heureux* a remplacé *Je suis content* ; et *Tout le monde*, *Le monde entier* ; *Voyons, à présent, votre style* a supplanté *Voyons maintenant votre style.*

Mais la fin du couplet atteste plus de tâtonnements. L'édition *ne varietur* en a relaté la forme première. En voici une seconde :

Mon palais, *où jadis tant d'or se dispersa,*
Appartient *maintenant au comte Oropesa,*
C'est bien. Quand, par hasard, *de ce côté je monte,*
Je donne des avis aux ouvriers du *comte*, etc.

Poursuivons cette revue, un peu minutieuse, mais probante. « *Bravache que vous êtes* » s'est substitué au premier jet : « *Tout fort que vous vous faites* », qui était plat. Le jeu de scène qui suit est une addition marginale. Puis, à signaler une correction assez importante. Le dialogue se continuait auparavant de la sorte :

D. SALLUSTE.

César, je ne mets à cela
Qu'une condition.

D. CÉSAR.
Laquelle? Foi de brave..., etc.

Les quatre vers intermédiaires furent intercalés, en marge, sous cette forme :

Dans l'instant je m'explique.
Prenez d'abord ma bourse.

D. CÉSAR.
Ah çà! c'est magnifique!
Vous parlez aujourd'hui très bien, mon cher marquis.
Je vous suis dévoué, je vous suis tout acquis.
Quant aux conditions..., etc.

Quelques variantes encore, au long de la même scène :

Vous pourriez, au besoin, *César*, *faire* une émeute....
Ah! oui (var. : *Grand Dieu! Vraiment*), vous avez l'air....
De quelqu'un qui *chemine* à mon côté....
Tu n'es pas, *j'imagine*, un homme scrupuleux....
Don Sallüste, en ceci voilà mon sentiment....
Celui qui *lâchement* et tortueusement....
... pour prix de sa *trahison* vile...
D'assaut, *de haute lutte*, avec cent flibustiers...
Tous *luttant*, *faisant rage*,...
Oui, je le dis, *Monsieur*, pour Dieu....

Ici surgit une notable variante, conservée dans l'édition *ne varietur*. On conçoit par quel sentiment Victor Hugo, après avoir déjà montré des ouvriers sculptant un Bacchus à la porte d'un palais, a renoncé à leur faire ébaucher encore un Saturne. C'était, de la part de Don César, trop de préoccupations d'art en pareille conjoncture. Quoi qu'il en soit, voici deux autres leçons de ce texte, négligées par l'édition :

... Qui sculpte, *amusement du peuple et des valets*,

ou :

... Qui sculpte, *pour orner le logis des valets*,
Un Saturne de pierre *aux portes* du palais.

Un peu plus loin, observons que César disait d'abord :

Dormir, *les pieds à l'ombre* et *la tête au soleil.*

C'était, évidemment, illogique... et peu confortable.

Les derniers vers de la scène ont été rajoutés en marge, depuis : « Et les cinq cents ducats ?... » — Voici quelles étaient les versions primitives :

D. SALLUSTE.

Pour finir sur ce point notre explication,
Attendez-moi céans. Je reviens tout de suite.

Ces deux vers ont été barrés et remplacés ainsi :

Comte, avant d'achever cette explication,
Var. : *Avant de terminer....*
J'ai quelque ordre à donner.

D. CÉSAR, à part.

Hum! visage de traître!

D. SALLUSTE, appelant Ruy-Blas, qui rentre à la voix de son maître.

Ici, Ruy-Blas! (*à part*) Ils m'ont eu l'air de se connaître.
(Haut, à D. César.)
Veuillez m'attendre ici. Je reviens....

Scène III. — La scène d'*explications* entre César et Ruy-Blas abonde surtout en corrections de mots. Nous rétablissons le texte primitif, en priant le lecteur de se reporter à l'édition :

Comme en cet heureux temps d'*orgueil* et de misère....

Un jeu de scène, indiqué, puis supprimé :

(Ils se serrent la main.)
Pauvres enfants du peuple. — hélas! c'était l'aurore....

Autre texte :

Et frères tous les deux, — hélas! c'était l'aurore....
Pauvres, fiers, nous vivions. — Puis enfin arriva....

Ces six derniers vers ajoutés en marge.

Je me *revois*, après quatre ans....
Toujours ce Zafari, *l'homme de liberté*....
.... *Ami*, que te dirai-je?...
De science et *de pain*....
Qui passent tout un jour, *jaloux* (var. : *oisifs*) et pares-
[seux....
Si bien *qu'enfin*, mourant de faim....
J'avais *mille projets*, *des plans*, une montagne
Dans l'esprit....

Après la réponse de Don César, *Espère*..., le manuscrit passait tout de suite à la tirade :

Espérer! Mais tu ne sais rien encore.

Tout le passage intermédiaire, soit vingt-quatre vers, est une addition marginale postérieure. Assurément, il fait longueur dans la scène; mais il prépare heureusement les quatrième et cinquième actes en nous décrivant, par une sommaire esquisse, les muets et la maison mystérieuse où le dénouement se passera. — Là, comme partout, l'auteur a remanié l'expression. On lisait antérieurement :

Non, *c'est par aventure*, *ami*, *que tu m'y vois*,
Et j'y viens aujourd'hui pour la première fois....
Je passe pour le maître. Ils ignorent mon nom....
.... Entrez par la *porte* dorée....

Plus loin, le portrait de Charles II s'est accru de quatre vers,

(Depuis : *moins qu'un homme!*)
Var. : *Ah! Charles II! — Si belle et si jeune! — ô misère!*...
Jusqu'à Caramanchel, pour *trouver* de ces fleurs;
J'en savoure longtemps les parfums enchanteurs.

Ce dernier vers, singulièrement classique de forme,

est biffé d'une main énergique ; cas rare, nous l'avons dit, sur le manuscrit de *Ruy-Blas*.

Quelque reître *aposté*, *drôle* peu langoureux....
Ne me disais-tu pas pourquoi je l'aime ainsi?...

Ce dernier vers est obscur et négligé ; il est incorrect, même.

Le couplet de César, depuis : « *Te fuir !...* » (8 vers), a été ajouté en marge. — De même, toute une partie du jeu de scène qui accompagne la rentrée de Salluste. Don César, à ce moment, jurait par Mahomet, ni plus ni moins que dans les *Chansons de geste* :

.... Hum ! *que Mahom* m'emporte !

Où, maintenant, se fera l'embarquement de l'encombrant Don César? On sait avec quelle facilité V. Hugo modifie ses données et notions géographiques. En voici la preuve indéniable. Dans l'édition, nous lisons : *Denia* ; mais Denia ne figure nulle part sur le manuscrit, qui porte : *Tortose*, et, en variante : *Murviedo*.

La conclusion de la scène a donné lieu à une variante, recueillie par l'édition.

Scène IV. — A la scène IV, Salluste interroge Ruy-Blas et lui commande d'écrire sous sa dictée.

... Personne *alors dans le* château
Ne vous a vu porter cette livrée encore?

RUY-BLAS.

Personne, excepté vous....

Après : « *Écrivez...* », quatre vers ont été barrés d'une rature en spirales (cf. plus haut). Même observation pour un jeu de scène primitivement indiqué après le vers :

.... Un danger terrible est sur ma tête.

Les vers : « Par la porte au bas de l'avenue..., etc. » ont été remaniés jusqu'à trois fois. Le texte de début portait :

Vous pourrez, sitôt la nuit tombée,
Entrer par une porte en un mur dérobée.

Puis venait une deuxième leçon :

Vous pourrez entrer, la nuit tombée,
Par une porte au mur du jardin dérobée.

Enfin, le texte qui a prévalu, plus clair et, sans contredit, meilleur.

Quelques vers plus loin, Hugo avait écrit :

Je veux vous faire un sort. Mais il est nécessaire
De m'obéir en tout. — Écrivez : — Moi, Ruy-Blas....

Le premier hémistiche fut heureusement modifié, et quatre vers furent ajoutés en marge. Signalons encore l'écharpe, qui était *teinte*, et non *peinte* ; « *Voyez !* » au lieu de : « *Touchez !* » Puis, à l'entrée de la reine (scène v), Salluste, au lieu d'annoncer *le marquis del Basto*, disait : « *Le comte d'Oñata.* » Ce titre subsistait tout le long de la scène v, où, naturellement, le mot *comte* remplaçait partout *marquis*. Hugo — on ne l'ignore pas — cherche surtout aux noms propres des consonances agréables ou éclatantes. Pour quelle raison préféra-t-il Basto à Oñata ? D'ailleurs, le titre du duc d'Oñate devint, à l'acte suivant, celui de Don Guritan. — Notons encore ici, comme changement de nom, celui du *duc de Peñaranda*, métamorphosé en *comte de Ribagorza*.

Toute cette scène v, qui se compose de *présentations* successives, fut élaborée par morceaux ; telle la scène entre Don Carlos et les seigneurs (cf. *Hernani*, acte II, sc. I). Par malheur, la trace des premiers

remaniements a disparu ; mais le poète a visiblement rapproché là des parties de scène soudées ensemble par la loi du *développement successif*. L'aspect même du manuscrit renseigne à cet égard. Plusieurs papiers portant des fragments recopiés (f°s 17, 18, 19) ont été collés sur le folio 16 et témoignent de ce procédé de composition. De même, l'épisode du marquis de Santa-Cruz, le bonhomme aveugle qui se défend de l'être (seize vers), est écrit à part, sur papier blanc, et recollé en marge. C'est un *béquet*.

Ne pas omettre cette variante dans le couplet de Salluste :

.... Appelez-moi cousin, car nous le sommes.
Je m'en vante; il me semble, au fait, que nous le sommes.
Les Bazan sont....
Vous l'expliquez fort bien....

En marge du nom de *Ribagorza*, l'auteur a tracé ceci : « *D. Martin' d'Aragon y Suerrea, comte de Ribagorza, frère du duc de Villa-Hermosa.* » Et, en regard du nom du comte d'Albe : « *D. Marc Enriquez de Guzman, douzième comte d'Alba,... seigneur de Membibre, Carvajales y Alzamvillar.* » Ces listes de noms propres et ces documents biographiques, vrais ou faux, plaisent à Victor Hugo, lui inspirent une favorable idée ou, au besoin, lui donnent l'illusion de son exactitude historique, et lui servent aussi à communiquer à ses personnages secondaires une réalité d'existence qu'autrement ils n'auraient point.

Citons encore, en cette fin d'acte, quelques divergences du texte original :

Quand votre *état s'accroît....*
Elle est à vous, Ruy-Blas....

L'exclamation de Ruy-Blas : « *La reine! oh !* » se

trouve écrite en marge. — Enfin, dans l'indication des costumes, le dais sous lequel apparaît la Reine est *de drap d'or*. Il se mua plus tard, pour des motifs que nous ignorons, en *velours écarlate*.

Acte II (*La reine d'Espagne*). — L'acte débute par une longue note descriptive, qui paraît avoir été travaillée avec un soin scrupuleux. Toute la deuxième partie de cette note (depuis : « *Au lever du rideau...* ») fut annexée après coup. Elle est même (exceptionnellement) plus étendue dans le manuscrit que dans l'édition. Ainsi, après le portrait de la *camerera mayor*, « vieille femme en noir », on lisait ces deux phrases, lesquelles ont disparu : « *Au fond, d'autres vieilles femmes, en noir également, travaillant à des broderies diverses. La Camerera paraît par instants comme endormie, puis elle se réveille brusquement pour surveiller autour d'elle.* » — Par contre, le portrait de Don Guritan est réduit à ces quelques mots : « *Au fond, se tient debout Don Guritan, comte d'Oñate, majordome, grand, sec; habit militaire.* » On verra par la suite que le rôle de Guritan se trouvait, à l'origine, presque effacé. Ce n'est que plus tard, et peu à peu, que Victor Hugo saisit tout le parti qu'il pouvait tirer de ce personnage romantique, joué à la création par Féréol et repris magistralement, au Théâtre-Français, en 1879, par Martel, un admirable « vieux héron ». — N'oublions pas que la camerera mayor s'appelait simplement Doña Juana. Après correction, elle décora ses attraits fanés des titres de *de la Cueva* et de *duchesse d'Albuquerque*, qui sont absents du manuscrit.

Scène I. — La reine s'ennuie; et elle craint Don Salluste :

Ce marquis est pour moi comme *mon* mauvais ange....

Je leur *tendais* ma main, j'étais *calme* et tranquille....
Quand tout à coup mon œil *s'abaissant* vers la table....
Il *marchait* à pas lents, jouant avec l'étui
D'un poignard dont parfois *il découvrait* la lame....

Tout l'épisode de Don Guritan, depuis :

Oh! ce qui me tourmente, il faut le leur cacher....

jusqu'à :

Oh! la divine boîte!...

(soit seize vers), est une addition marginale. Nous avons eu l'occasion de remarquer déjà que, dans les scènes à plusieurs groupes de personnages, scènes descriptives où le poète n'est point dominé par une crise intense de l'action, les tableaux se complètent toujours par des touches successives. Chose curieuse! ce sont presque toujours les intermèdes plaisants qui sont ainsi enclavés après coup (cf., à l'acte I, la scène du marquis de Santa-Cruz ; et, dans *Hernani*, *passim*). Il semble que, concevant sa pièce comme une tragédie, le dramaturge révolutionnaire se souvienne, par instants, que la loi fondamentale de l'école nouvelle réclame le mélange des genres. Il y a beau temps qu'on a pour la première fois reproché au drame romantique de *juxtaposer* le sérieux et le bouffon, au lieu de les unir, comme il en affiche la prétention. Cette légère indiscrétion du manuscrit vient à point pour confirmer, renforcer l'objection. Et, encore un coup, l'étude de l'autographe enrichit d'une contribution sérieuse la critique littéraire.

A signaler ensuite, comme variantes :

Enfant! au lieu de : *Tais-toi!*
Oh! la *charmante* boîte!...

Calambour est écrit d'abord *calembour*, puis corrigé.

Les quatre vers : « Il sera très content.... etc. »

ont été refaits en marge. Voici ce que portait le manuscrit :

(Rêvant.)
Oh ! que n'y suis-je encor, moi qui crains tous les grands,
Dans ma bonne Allemagne avec mes bons parents !
Aujourd'hui je suis reine, autrefois j'étais libre [1] ;
Jamais à mon oreille un mot d'amour ne vibre....

Mais Hugo, qui ne laisse jamais rien perdre, en remplaçant ces vers, les a mis en réserve ; et vous les retrouverez, en deux fois, avec une simple interversion des deux derniers vers, un peu plus loin, au cours de la même scène, avant la chanson des lavandières.

L'épisode de la camerera, qui suit, a été manifestement recopié. Il est presque sans ratures. « C'est très amusant » a simplement remplacé : « c'est *plus* amusant » ; et « respectable aïeule » : « *vénérable* aïeule ». On lisait : « ... ni jouer, ni *rien faire* à mon gré » ; et la duchesse formulait ainsi sa célèbre sentence : « *En l'absence du roi*, la reine mange seule. »

A présent, Casilda propose d'appeler les ministres ; et la Reine motive son refus en cinq vers. En marge du manuscrit, on aperçoit un projet de coupure, qui n'a pas été maintenu. La Reine s'exprimait par mimique, et la mutine Casilda résumait elle-même l'impression de sa maîtresse :

(LA REINE la regarde avec étonnement et en haussant les épaules, avec un geste qui veut dire : « Ce plaisir ! »)

CASILDA.

Je conviens que ce sont des seigneurs bien sinistres.

Les huit vers subséquents sont une correction marginale. On retrouvera le texte primitif dans les notes

1. Cf. le beau vers de Don Carlos, dans *Hernani* :
« Ah ! tu vas être heureux ; moi, je suis empereur. »

de l'édition *ne varietur*. A consigner ces deux hésitations : « Comme on perd le sommeil, *vois-tu* (puis : *hélas !*), on perd la joie ».

Les vers : « Oh ! je voudrais sortir... (huit vers) » ont été annexés ; ils serviront à préparer, à justifier l'escapade du Ve acte. — A noter une jolie épithète :

> Ce bijou *lumineux* nommé la clef des champs !

Et ceci :

> *Casilda*, tais-toi !
> (Paix !) Que ne suis-je encor, moi *que haïssent les* grands....
> Mon père était joyeux, *mais* ma mère pleurait.
> Ils pleurent tous les deux *maintenant*....

La Chanson des lavandières, intitulée « *Voix du dehors* » s'appelait d'abord : « *Chanson qui vient par la fenêtre.* » Elle présente, dans l'original, les variantes suivantes :

> La plus *belle* étoile.....

au début de la troisième strophe :

> Quelle fleur nouvelle
> Cherches-tu, ma sœur?...

Pour faire chasser les chanteuses, la camerera s'adressait *aux pages*, non aux duègnes.

Variantes, en marge ou dans le texte :

> *Silda, cette fenêtre ouvre sur la* campagne.
> *Rien n'existe* pour moi.

Enfin, sur le manuscrit, *la Duchesse* est partout appelée *Doña Juana*. Victor Hugo, en l'affublant de plusieurs titres, lui a ôté son nom.

La scène II se présente presque sans ratures. C'est une copie où les variantes apparaissent insignifiantes.

1er texte :

... *Voilà qu'ils m'ont* laissée.
C'est aux *crochets* de fer....
Puisque mon cœur subit une *jalouse* loi....
Des deux côtés le sort me *console* et m'accable....
Pour m'amener peut-être à quelque *heure* suprême....
Vous qu'à tout affligé Jésus donne pour sœur,
Tendez-nous votre main!
(Elle déploie la lettre, puis hésite.)
Hélas! depuis *trois* mois je dis toujours cela....

Scène III. — C'est l'entrevue officielle avec Ruy-Blas. Quand la camerera a lu la brève et ridicule épître du souverain absent, « *elle replie la lettre et la présente à la reine.* — LA REINE : Hélas ! (*elle prend la lettre*) ». — Ces jeux de scène furent supprimés comme inutiles.

DON GURITAN.
C'est tout?
LA DUCHESSE.
C'est tout, sans doute,
Que voulez-vous de plus?... etc.

Les quatre vers intermédiaires ont été adjoints en marge : ce sont ceux où Casilda raille les termes de la missive royale. Encore l'élément comique, en marge !

Le reste de la scène n'offre rien d'intéressant, sauf ces deux premières versions des vers de Guritan :

Vous êtes écuyer, *Monsieur* (barré).
Vous êtes écuyer?
RUY-BLAS.
Oui, comte.
DON GURITAN.
Un mot.
Vous connaissez quel est votre service? Il faut
Vous tenir cette nuit *là* — *dans la cour* prochaine....

Ruy-Blas se trouve mal. Le jeu de scène consigné après le vers :

Faites, mon Dieu, qu'en ce moment je meure!

est une addition marginale. — Et Casilda reprenait :

Mais qui vous a blessé?...

Scène IV. — C'est la provocation. Le rôle comique de Don Guritan se développe petit à petit. L'épisode a dû être rédigé en plusieurs fois, avec un souvenir évident de la *scène des portraits* d'*Hernani*. Nous n'avons qu'une copie déjà mise au net, comme pour presque tout ce second acte.

DON GURITAN, continuant.

Var. : *l'interrompant.*

Sur les noms de ceux qui trompèrent — ou faillirent tromper — le vieux fantoche, Victor Hugo hésita, selon sa coutume. Gil, comte d'Iscola, s'appelle, dans le ms., *d'Oliva* (sans correction). *Tirso Gamonal* répond au nom de *Ladron d'Añover*. — Après l'énoncé des titres de Guritan, Ruy-Blas « *remet dans le fourreau son épée, que le comte a tirée* » (pour la mesurer avec la sienne). Jeu de scène retranché.

Texte original, dans la même scène :

Pour *charmer vos loisirs*, Monsieur, je vous dirai....
Pour ces godelureaux, *retrousseurs* de moustaches....

Variante, en marge :

Qui sont toujours porteurs de lettres et d'adieux.....
Et qui, dans les maisons faisant *de grands* clins d'yeux....
Je vous trouve, en deux mots, fort doux, fort caressant....

Scène V. — Elle commençait ainsi, à l'origine :

LA REINE.

C'est vous que je cherchais!

DON GURITAN.
Moi, Madame?
(à part) Bonheur!

LA REINE.
Il s'agit de me rendre un service, seigneur.

DON GURITAN.
Pour Votre Majesté je suis prêt à tout faire.

Les huit vers intercalés modifient heureusement ce début, en rappelant que Casilda a eu connaissance de la provocation, ce qui fait mieux encore ressortir la naïveté du vieux *garde du corps*. — Vient alors l'épisode de la cassette :

.... *Jurez-moi donc, comte*, que pour me plaire....

La reine, « prenant la cassette *sur un guéridon* », la lui confie, et rit du succès de sa ruse. Guritan griffonne « quelques mots à la hâte *avec un crayon* » (le crayon fut supprimé; est-ce pour cause d'anachronisme?).

... Page, porte à l'instant
Ce billet au seigneur César. (A part.) Quelle surprise!
C'est bien. A mon retour la partie est remise.
Je reviendrai!
(*Haut.*) Je vais obéir de ce pas
A Votre Majesté. (*Il prend la cassette, etc.*)

LA REINE.
Il ne le tuera pas!

Telle était la première leçon, qui n'est pas barrée dans le manuscrit. Au dernier vers seulement, Victor Hugo s'aperçut qu'il avait laissé échapper un hiatus, que lui avait caché sans doute la longueur de l'indication scénique.

Acte III (*Ruy-Blas*). — Cet acte offre, sur le manuscrit, plusieurs interversions de feuillets. La pagination

en fut faite avec une légèreté regrettable, et la faute en est imputable, non au relieur, mais à l'auteur du numérotage.

Ainsi, le f° 47 devrait porter le n° 44.
— 46 — — 45.
— 44 — — 46.
— 45 — — 47[1].

La feuille de garde porte, d'une écriture très courante, large et fine, quelques vers mis en réserve :

... *L'* ... (illisible) *mis à sac....*
... *En guise de tisane,*
Je lui fis avaler deux pieds de pertuisane.

Ces trois hémistiches, d'un goût médiocre, devaient peut-être trouver place dans la tirade où Guritan narre ses exploits.

Toute intrigue de cour est une échelle double :
D'un côté, corde au cou, pâle, et le regard trouble,
Monte le patient; de l'autre, le bourreau.

On retrouvera ces vers ailleurs[2]. — Puis, quelques mots illisibles; et ceci :

L'ombre est pire souvent que la réalité.
... J'aimerais mieux encore
Être pauvre qu'avare et trompé (var. : *cocu*) que jaloux.

Ces dernières paroles ressusciteront dans la scène v du IVe acte, entre César et Guritan. Mais le premier vers a été changé et délayé en un distique.

Il est donc permis d'inférer que Victor Hugo, en composant, avait une vue d'ensemble de l'œuvre entière, même dans les détails, puisque, sur un feuillet

1. Plus loin, signalons une interversion semblable des folios 63 et 64.
2. Acte IV, sc. VII.

de l'acte III, nous rencontrons une variante pour l'acte II et des morceaux conservés pour l'acte IV.

Scène I. — C'est la scène du conseil. Dans la longue liste des personnages, Don Pedro Velez de Guevarra est, sur le ms., *marquis*, et non *comte* de Camporeal. Une note marginale complète ainsi ses titres : « *D. Pedro Velez de Guevarra, marquis de Camporeal, chevalier de Calatrava.* » Ubilla n'est point désigné par son prénom d'*Antonio*. De même, Don Arias ne porte pas le nom de *Manuel*. Covadenga est secrétaire suprême des îles *Baléares et Canaries*.

Les quatre vers de Camporeal :

D'abord, quant à la reine,... etc.

constituent une addition marginale. Il fallait faire savoir que six mois se sont écoulés depuis les événements de l'acte II.

Variantes du texte :

Elle règne sur nous, *le* Don César sur elle....
— ... assez près du *palais* de Tormez....
Avec deux laquais noirs, *portiers* de portes closes....
Jadis ce Don César, *autrefois* (biffé) notre maître,
Était le plus grand fou que *Tolède* (barré) eût vu naître....
Je le crois homme *intègre*....

Les deux notes : « *D'un ton significatif* » et : « *Appuyant sur les chiffres* » ont été accrochées dans l'interligne ; plus loin, « du reste, oisiveté générale » fut substitué à : « moment de silence général ».

Covadenga ouvrait sa harangue en ces termes :

Messieurs, *pas de querelle. A nous tous* il importe....

Le second texte est plus sonore et moins embarrassé.

Ce n'était point Camporeal qui percevait l'impôt des huit mille hommes, mais un autre, de qui le nom,

soigneusement raturé, m'est demeuré inconnu. Tant mieux pour sa mémoire!

Au mot bizarre *almojarifazgo*, Hugo cède encore au souci d'érudition qui le travaille par intermittences. Il renseigne en marge le lecteur : « *mot arabe*; *impôt de 5 p. 100 sur toutes les marchandises qui vont de l'Espagne aux Indes.* » — L'expression *ports secs* est, de même, expliquée : « *tribut des frontières*[1] ». Le quint du cent était d'abord : *le quint pour cent.*

Suite des variantes :

Vous qui me regardez *d'un regard* inquiet....

C'est *Camporeal*, non Priego, qui réclame : « Il a les nègres! » (Le jeu de scène est annexé dans l'interligne.) Et Camporeal, toujours, terminait la scène par ce vers un peu plat :

Je vous (illisible); *j'ai les droits les plus maigres!*

Entre Ruy-Blas. Il est vêtu, selon le ms., non de velours noir avec un manteau de velours écarlate (comme dans l'édition), mais : « *de noir, avec le manteau vert clair de D. Salluste.* » V. Hugo, ayant fixé à *six mois* le temps écoulé depuis le IIe acte, à *trois mois* d'abord, puis à *un mois*, les jours écoulés entre le premier et le second (voir plus haut), a pensé que Ruy-Blas, devenu Don César, aurait eu mauvaise grâce, durant ce long délai, à ne point changer de costume!

Scène II. — Par malheur, le grand monologue est très certainement une seconde, ou même une troisième copie. Pour qui connaît tant soit peu les procédés de travail de V. Hugo, il est impossible d'admettre que ce morceau ait été composé autrement

1. L'auteur a repris ces explications, avec quelques autres, dans ses *Notes*.

que par développements successifs et amplifications coordonnées dans la suite. Dans la dernière correction, que seule nous possédons, on reconnaît encore des traces de cette manière de faire. — On lisait, sur ce texte de deuxième état :

.... serviteurs qui *vendez* la maison!...
L'heure où notre Espagne entre en agonie et pleure....

Remarquez que ce vers était presque sans mesure à l'oreille.

.... Que remplir votre poche et vous *sauver* après!

Ici, l'indication d'une coupure de quatre vers, qui n'a pas été maintenue :

Tout s'en va. — *Voyez donc.* — *Les bons font place aux* [*pires;*
Ce royaume effrayant fait d'un amas d'empires
Se disloque, et, du nord jusques à l'orient,
L'Europe, qui vous hait, vous *épie* (var. : observe) en [riant.

Le texte primitif fut aussitôt rétabli, et les fragments de vers ainsi sacrifiés allèrent enrichir la fin du discours :

Oh! lève-toi! viens voir! — Les bons font place aux [pires, etc.

Dans les quatre vers réintégrés, le manuscrit porte, sans correction, *Arlon* au lieu de Steinfort, *Éva* au lieu de Goa. Toujours la fantaisie géographique!

Suite des variantes du premier texte :

L'*Empire* aussi vous guette....
L'État est épuisé de *milice* et d'argent....
... Au dedans, *gueux et* reîtres....
... *Chaque noble* à ses gages....

Français, Sardes, Flamands....
Hier[1] *soir* on m'a volé....
Qui vont pieds nus. *Routiers* (var. : *archers*), *déserteurs*, mon-
[tagnards....
S'habillant de *haillons* (var. : d'*oripeaux*)....
Courbe son front *mourant* sur qui l'empire croule....
Ainsi (var. : *Messieurs*) l'Europe, *ciel! traîne sous son* talon....

Variante :

L'Espagne, *Messeigneurs*, traîne....

« Ce grand peuple espagnol.... etc. » Ces quatre vers ont été ajoutés en marge. C'est la dernière trace d'addition que nous retrouvions en ce monologue. Voici quelle était la leçon originale :

La Castille, *grand peuple* aux membres énervés,
Qui s'est couché dans l'ombre et sur qui vous vivez,
Meurt dans cette caverne où son sort se termine,
Comme un pauvre lion mangé par la vermine!

Enfin, l'invocation à Charles-Quint :

... au secours, Charles-Quint
La Castille pâlit (var. : *s'en va*), *la Castille s'éteint!...*
Lève-toi! ta maison est en proie aux vendeurs....

Il n'est pas jusqu'aux deux derniers vers, si célèbres en leur temps (la marmite infâme), que le poète n'ait été tenté de modifier. Qui nous dira par quel scrupule? — En effet, on lit, dans la marge, ces deux rimes mises de côté : « *monde*, *immonde* ». On peut en conclure que Victor Hugo fut sur le point, ne serait-ce qu'un instant, de terminer le second vers par *marmite*

1. On sait que le XVIIe siècle fait *hier* d'une ou de deux syllabes indifféremment :

« Hier, j'étais chez des gens de vertu singulière.... »
(MOLIÈRE, *Misanthrope*.)
« Mais hier il m'aborde, et, me serrant la main.... »
(BOILEAU, *Satires*.)

immonde et de conserver, pour la fin du premier, le mot *monde*, qui se trouve au commencement.

Là-dessus, les seigneurs, froissés, se lèvent comme un seul homme :

Monsieur le duc, *tous deux nous demandons ici*
Notre démission *du conseil.*

RUY-BLAS.

La voici.

Cette leçon était éminemment incorrecte; car on *donne* sa démission, on ne la *demande* pas.

Ubilla disait à lui seul tout le vers :

Il sera Richelieu, s'il n'est Olivarez.

Coupé en deux et distribué entre deux interlocuteurs, ce texte devient assurément plus frappant.

A l'entrée de l'*huissier*, il s'agissait de faire connaître au public le retour de Don Guritan. Victor Hugo ne parvint qu'au prix de quelque peine à donner à cette fin de scène toute la clarté désirable. Il avait écrit primitivement :

... Impossible à cette heure.

L'HUISSIER, s'inclinant de nouveau.

Le comte Guritan....

RUY-BLAS, après un mouvement de surprise.

Il sait où je demeure.
Qu'il aille à ma.... (*barré*).

L'HUISSIER.

Il revient de Neubourg.

RUY-BLAS.

Bien, qu'il aille chez moi!
(L'huissier s'incline et sort.)

La deuxième leçon est moins obscure.

Scène III. — Duo d'amour, remanié, comme la scène précédente, et dont nous n'avons point la chance

de posséder le brouillon. Il faudra bien se contenter de peu.

Variantes du texte :

LA REINE.

... Oh! merci!
Oh! vous avez bien fait de leur parler ainsi....
— .... Il *partait pour* la chasse....
Comme *votre vertu fouettait* (var. : *brisait*) *la trahison*....
Mais *comment* avez-vous appris toutes ces choses?...
Parce que rien n'effraie une *amour* si profonde....
Ta voix en me parlant me bouleverse toute....
— ... Oui, je vais tout *te* dire....
Tous les jours je viens là, — *là, dans cette cachette*....
var. : *là, dans l'ombre, inquiète*....
Tout ce qui m'intéresse a tes soins....
Sans *mari*, sans amour, sans un rayon doré....
Duc, il faut, — *pour cela* le ciel t'envoie ici....
Mais quand vous le voudrez, je viendrai....

Les deux derniers vers du manuscrit, sans correction, sont :

Laisse-moi l'approcher. Un baiser sur ton front....
Adieu.

RUY-BLAS, dans une contemplation céleste.

Devant mes yeux un noir bandeau se rompt!

Ce vers, remanié, sert de début à la scène suivante.

Scène IV. — Monologue de Ruy-Blas. Les trois vers que cite l'édition *ne varietur* (notes) constituent le premier texte et ne sont pas barrés :

Tout un monde éclatant, regorgeant de lumière... etc

Le texte définitif a été refait en marge. — Plus loin, le vers : *Un aigle ciselé*... est écrit ainsi :

1er texte :

Un portrait ciselé sur son bracelet d'or....

2e texte :

Le blason ciselé.... etc.

Le mot *aigle* n'existe donc point sur le manuscrit. Les deux vers qui terminent la scène et l'enchaînent à la scène v sont ceux-ci, *non barrés*, dans l'autographe :

Astre sacré! du jour où pour moi tu brillas,
Tu m'as fait loyal, noble et pur!...

DON SALLUSTE.

Hé! bien, Ruy-Blas!

Ils ont été recueillis dans l'édition *ne varietur*.

Scène V. — C'est le moment des explications entre le *tigre* et l'une de ses victimes. L'épisode a dû être fortement remanié : le manuscrit en témoigne encore. Voici des vestiges de l'inspiration première :

Il fallait *de César* me procurer l'entrée....
Mon cousin, que fait-on à Madrid, s'il vous plaît?...
Dogue aboyant autour de la caisse publique....

Variante :

Don Quichotte amoureux de la caisse publique....
Ouvrez les yeux pour vous, fermez-les *sur* les autres....

Ici, la tirade se continuait par douze vers, qui furent raturés, pas assez toutefois pour que nous ne puissions en reconstituer huit (les autres n'étant, d'ailleurs, que des ébauches) :

Chacun pour soi, mon cher. Je parle sans phébus.
Allez-vous prendre l'air d'un redresseur d'abus?
Dogue aboyant autour[1] *du fisc et des gabelles,*
En honneur! n'est-il pas de postures plus belles?
Être ainsi, c'est se fort compromettre, à mon gré;
C'est faire à tout propos un bruit démesuré
Qui sent son factotum et son petit génie;
En deux mots, ce n'est pas de bonne compagnie.

1. C'est l'image supprimée plus haut. Elle n'a pas été perdue.

Tel était le couplet. Il fut jugé trop verbeux sans doute, coupé, brisé, mais non pas égaré; car on en retrouvera les membres disséminés, non loin de là, dans une tirade de Don Salluste.

Suite des variantes :

Monsieur de Priego, comme *sujet* du Roi [1],
Se doit de respecter le malheur de l'Espagne....
Le prince bavarois penche à mourir bientôt....
— ... *Trouvez-vous pas l'air froid?...*

C'est alors que Ruy-Blas, arrêté brusquement au milieu de ses rêves politiques, va fermer la fenêtre, sur l'ordre de son maître. La scène continuait :

Le salut de l'Espagne est dans nos probités,
Et l'intérêt public demand*e* qu'on s'oublie,... etc.

Mais l'auteur a réfléchi que l'antithèse risquait de n'avoir pas été comprise du public, qu'il était bon de la répéter pour qu'elle produisît son plein effet. Et il a écrit en marge les quatre nouveaux vers où Salluste commande à Ruy-Blas de ramasser son mouchoir. — Soit dit en passant, l'auteur de *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* paraît avoir ignoré ce détail lorsqu'il dit : « Sa première idée avait été que la pièce commençât par le troisième acte.... Un laquais entre, donne des ordres au (ministre) tout-puissant, lui fait fermer une fenêtre *et ramasser son mouchoir.* Tout se serait expliqué après. » Il semble bien que l'effet du mouchoir au moins ait été imaginé très postérieurement.

Sauvons ce peuple! *Ayons du courage*, et frappons :
Otons l'ombre à l'intrigue et le masque aux fripons!

1. Cf. les explications que donne Victor Hugo dans ses *Notes*, au sujet de cette correction. Il en résulte que ce fut une concession faite aux imbéciles.

Ce sont les deux vers que Frédérick-Lemaître, en jouant le rôle, dirigeait, par delà la rampe, contre les classiques irréductibles qui sifflaient dans la salle.

Comme un homme a bel air en redresseur d'abus!...
Mais *quoi!* vous voulez être un *homme* populaire.

Vers la fin de ce même couplet, deux vers ont particulièrement exercé la patience de ce tenace ouvrier que fut Victor Hugo. La leçon est excellente; et l'on peut regretter que l'édition *ne varietur*, qui a prétendu restaurer un de ces états du texte, l'ait fait, pour ainsi dire, au petit bonheur, au lieu de les reproduire tous, ce qui est autrement intéressant. Voici ces remaniements :

1er texte du manuscrit :

Laissez tous ces grands mots qui sont hors de service.

2e texte du manuscrit :

Laissez là ce pathos qui n'est d'aucun service :
Car vous tétiez encor votre auguste nourrice....

En marge, 3e texte :

De ce pathos vidé faut-il qu'on vous guérisse?
Mais vous tétiez encor votre auguste nourrice....

4e texte :

Vous avez de l'esprit; faut-il qu'on vous guérisse
Du pathos? Vous tétiez encor votre nourrice....

Enfin, le dernier texte : « *Vous n'êtes pas un sot...* » ne se trouve pas dans le manuscrit. Il a donc fallu au poète cinq tentatives pour formuler sa pensée d'une manière qui le satisfît! Instruisons-nous, et prenons du courage!

Suite des variantes :

... Vous m'entraînez vers un *but* invisible....
Et que m'importe à moi?

RUY-BLAS.

Donc, il s'est fait un jeu
De voir ce que l'amour enferme de torture....
Assez! Dieu tout-puissant!...
Je marche. Tenez-vous tranquille. Obéissez.

Variantes :

Je vais. Tenez-vous *donc* tranquille....
Je veux votre bonheur. *Demain*, la chose est faite....
Vous déguise un moment, et soudain vous démasque....
... Un *valet!* un fourbe à double face!
Un effronté *maraud....*
... Je deviens fou, *mon esprit* se confond!
Voir *jaillir* des lambeaux teints de sang et de boue....
.... malgré le *nom* dont on le nomme....
L'*affreuse* roue encor n'est pas en mouvement!...
Vous-même le disiez. Voyez! je me soumets!

Variantes (en marge) :

Je ferai tout pour vous, et je vous le promets.
Chez toi, pour *seconder* ce qu'il faut que je fasse....

Acte IV (*Don César*). — Cet acte réserve, comme le suivant, des surprises d'un autre ordre. Nous pouvons enfin saisir sur le vif, par quelques endroits, la première inspiration du poète; et non pas même la première forme littéraire dont il a revêtu sa pensée, mais la notation originale d'une ou deux des scènes capitales du drame, telles qu'elles se sont de primesaut présentées à son esprit en un *scenario* rapide. Deux feuillets ont été intercalés, en effet, entre le troisième et le quatrième acte; ils portent des vers jetés de verve, des indications en prose, offrant tous les caractères graphiques de l'improvisation (signalés au début de cette étude) qui rendent l'écriture si différente de celle du manuscrit, parce que, là, cette écriture est naturelle. Le f° 49 est ainsi griffonné au

verso; le f° 50 l'est des deux côtés. Faut-il bénir le hasard d'avoir conservé ces lignes? Ou bien le poète les a-t-il, de lui-même, jugées intéressantes et dignes d'occuper plus tard la critique? D'un autre poète, je ne saurais trop que conclure. Mais il s'agit de V. Hugo, et je crois bien que la seconde hypothèse est la bonne. — Profitons donc de cette bienveillance posthume, et étudions. D'ailleurs, ce procédé qui consiste à écrire le scenario d'une pièce de vers ou d'une scène dramatique, mi-partie prose et vers, n'est point particulier à Victor Hugo. Nous le trouvons dans les manuscrits d'André Chénier (cf., à ce sujet, l'édition de Gabriel de Chénier). Nous l'avons aussi signalé dans les cahiers de Lamartine. Serait-ce que tous les poètes composent un peu de même? Ils conçoivent tout d'abord une idée d'ensemble, encore vague en leur esprit, dont les contours et les liaisons principales bientôt se précisent et s'expriment en quelques vers isolés. Ces vers confèrent le mouvement général à la scène ou à la pièce. Ils sont presque toujours conservés par la suite, à peu près tels qu'ils sont nés au début. Ils jouent le rôle de *points de suture*, et ils serviront à rapprocher les développements ultérieurs.

Voici, par exemple, ces f°s 49 et 50. Ils fixent la première idée de la scène III, entre Don César et le laquais qui lui apporte de l'argent :

F° 49 (*verso*) :

Qui venez (vous) chercher céans, l'ami?

Suivent les premiers vers de la scène, jusqu'à : « *De l'argent, c'est trop fort!* » Ces vers semblent être venus tels quels, sans retouches, et le manuscrit recopié les adoptera sans corrections.

Au bas de la feuille, écrit en travers :

... *Dussé-je aller encor*
Contempler ton azur, ô Méditerranée!

F° 50 :

La scène III continue; en prose, d'abord :

« Puis-je savoir à qui je parle?... C'est le moment critique.... On va me chasser.... Du moins luttons avec honneur.... Risquons même.... Don César de Bazan.... Monsieur.... Daignez voir si c'est là votre compte.... De l'argent? qu'est-ce? Vous êtes.... Je suis le comte D. César de Bazan.... De plus fort en plus fort.... J'entends.... Daignez compter.... C'est la somme.... Mais.... C'est l'argent que par l'ordre de.... — Ah! fort bien! je comprends.... (*à part*), je veux bien (var. : consens) que le diable m'étouffe.... C'est égal (var. : quoi qu'il en soit), l'histoire est admirable. Cet argent ne pouvait venir plus à propos. — De quelle part? — Monsieur le sait bien. — Sans nul doute; mais.... — Cet argent, voilà ce qu'il faut que j'ajoute,

[Cet argent — nous devons être fort réservés] (*barré*)
Vient de qui vous savez pour ce que vous savez.
Ah!... — Nous devons tous deux être fort réservés.....

Les vers succèdent à la prose et se suivent comme dans l'édition, jusqu'à :

... Peste!
Si je comprends! — Je prends et je comprends, mon [cher.
De l'argent qu'on reçoit, d'abord, c'est toujours clair.
Chut!! Chut!!...

Le verso du f° 50 contient des notes plus intéressantes encore. C'est là qu'on pénétrera le système, constant chez Hugo, des vers qui sont, je le répète, des *points de suture* dans le développement[1]. En quel-

1. Cf. nos *Papiers d'autrefois*, p. 97-98 (Hachette, 1899, in-12).

ques traits saillants, c'est toute la fin de l'acte, avec ses péripéties variées, qui défile ici devant nos yeux :

... Une vieille, affreuse compagnonne,
Dont la loupe fleurit et dont le nez trognonne [1],
(Var. : *Dont le menton végète...*)
Grosse verrue en vie!...

DON GURITAN, par le fond.

Don César de Bazan! Enfin! A la bonne heure!...
L'aventure était bonne, elle devient meilleure....
Vous raillez!...

1. Faut-il admettre, comme l'affirme Jules Janin (*Histoire de la littérature dramatique*, t. IV), que Victor Hugo ait fait exprès de réunir en ce vers comique les noms de « deux beaux esprits qui avaient fait des objections à son drame », M. Cuvillier-*Fleury* et M. *Trognon*? Il en était bien capable, et ne haïssait pas les plus affreux jeux de mots, qu'il qualifiait lui-même ainsi : « *la fiente de l'esprit qui vole* »!

Il est amusant de rapprocher de ce portrait d'entremetteuse celui que trace Victor Hugo dans *Les Quatre vents de l'esprit* (*Livre satirique*, XXII) :

« Une vieille, moitié chatte et moitié harpie,
Au menton hérissé d'une barbe en charpie,
Vêtue affreusement d'un sinistre haillon,
Effroyable, et parlant comme avec un bâillon,
Me dit tout bas : « Monsieur veut-il de cette fille? »
O pauvre colibri que vend une chenille! »

— Et aussi cette invocation comico-lyrique, plus moderne, de M. Paul Sonniès dans *Arlequin séducteur* (1889) :

« Salut, traits d'union des jeunes amoureux,
Matrones, qui savez tant de façons discrètes
De glisser lestement les sonnets des poètes
Et les billets sournois entre les doigts mignons
Ou les seins rondelets! Salut, museaux grognons!
Votre grimace est douce au cœur qui peut y lire
L'ivresse d'un triomphe ou l'espoir d'un sourire.
Trop vieilles pour monter à l'autel des amours,
Vous nous y conduisez : vous savez les détours;
Et chacun trouve en vous la tigresse ou la chatte,
Selon l'art qu'il déploie à vous graisser la patte.
Que de fois, sur vos pas, dans les sentiers perdus
J'ai cueilli les baisers et les fruits défendus!
Ah! je serais pétri d'ingratitude noire
Si vos nez trognonnants sortaient de ma mémoire! »

C'est par vous que je vais commencer — prenez garde!...
Mais cela me paraît bien beau. — Gare la fin!...
... l'aventure est complète;
Bon dîner, de l'argent, une femme, un duel[1] :
Je redeviens César à l'état naturel....
Ah! j'en étais bien sûr! Vieux diable, vous voilà!

En cette sorte de canevas, ne reconnaît-on pas l'ordre projeté de tous les épisodes du quatrième acte, jusqu'à l'arrivée de Salluste?

Il faut signaler, pour être complet, deux rimes mises en réserve dans un coin : « *Un peu.* — *Peuh!* »

A la fin du manuscrit (f°s 77 et 78), existe encore toute une autre partie de cette même scène III, transcrite de l'écriture *naturelle* de Victor Hugo, c'est-à-dire de cette écriture large et rapide qui s'étale d'un bord à l'autre du feuillet. C'est, évidemment, une mise au net préalable et partielle. Tout l'acte, qui est très travaillé, a dû passer par des étapes analogues ou identiques avant les suprêmes corrections, que nous possédons seules sur le manuscrit. — Le morceau en question commence au vers :

Beau logis, si ce n'est que la fenêtre à droite....

et se poursuit jusqu'au vers :

Donner parfois un peu de joie aux créatures....
Va-t'en!

La scène devait se terminer là. Les interlocuteurs sont, dans ce fragment de copie, désignés par les ini-

1. Dans ce vers, *duel* comptait pour deux syllabes. Le texte définitif porte : « ... *un rendez-vous, un duel...,* » *duel* ne comptant plus que pour une seule syllabe, comme partout dans le théâtre de Victor Hugo (cf. le chapitre sur *Marion de Lorme*, p. 186, n. 1). Ailleurs, le poète laissa le mot pour deux syllabes. Il s'en expliqua, un jour, avec ses intimes et leur dit : « Je serais porté à lui donner deux syllabes dans l'épopée et une seule au théâtre » (R. Lesclide, *Propos de table de Victor Hugo*).

tiales A et B. Détail assez curieux ; c'est une exception ; et le fait surprend, vu la tournure d'esprit d'Hugo, qui tenait avant tout, comme Dumas fils, à *voir* agir ses personnages, allant jusqu'à leur fabriquer, en marge, un armorial ou un raccourci de biographie. Les lettres, même capitales, sont bien abstraites, bien impersonnelles ! Pourtant, A. Chénier en usait de même. Dans ses ébauches de comédies et de *satyres*, les acteurs sont désignés par des lettres, — grecques, il est vrai, le plus souvent.

Relevons, à la lecture de ce fragment, quelques intéressantes variantes :

... si ce n'est que *la vitre de gauche....*
... *brune* à l'œil indigo....
Donne-lui cent ducats....
Après, plus loin, avise un trou....

Goula Tromba est écrit ainsi, en deux mots.

« B. Suffit, mon prince. — A. *Encore quatre mots.* (A part.) Il est ivre ! (Haut) *Lorsque* tu sortiras... etc. »

Enfin, c'est au verso de ce feuillet que Victor Hugo a noté ce vers, recueilli dans les notes de l'édition *ne varietur* :

« *Il faut bien réjouir les hommes du bon Dieu* (première idée du vers : « *Donner parfois un peu de joie aux créatures* »). » Les deux formes, à notre gré, se valent.

*
* *

Mais revenons au début du quatrième acte ; et constatons, en passant, que Victor Hugo n'a pas résisté au désir de tracer en marge le plan du décor, tel qu'on le plante encore aujourd'hui.

Dans la note initiale qui décrit les meubles et les costumes, plusieurs détails, adjoints à l'édition, man-

quent au manuscrit. Par exemple, les mots : « *avec écusson de fer battu dans l'intérieur...*; — *très ornée...* — *carrée...* — *vêtu de noir, sans manteau et sans la Toison....* » — En revanche, le manuscrit porte la mention : « *Meubles passés de mode* », qui a disparu de l'édition, on ne sait trop pour quel motif.

Scène I. — Très remaniée sur le manuscrit, ainsi que la suivante, au rebours de la scène III, qui est presque une copie (nous avons vu pourquoi et comment).

Variantes du manuscrit :

Dût-on voir sur *le* mur rejaillir ma cervelle....
Il faut que je la sauve. — *Oh! comment réussir?*
Comment faire? Donner *son* sang, *son* cœur, *son* âme....
Ce que *le monstre* a pu *rêver* (var. : *bâtir*) et combiner....
Et là, *dans cette nuit*, que fait-il?...
La chose a, sans nul doute, une *sombre* origine....
Ce monstre ira lâcher la reine....
.... *Qui donc fléchit* les bêtes fauves?...
C'est toi qui l'as perdue. *Il le faut*, il le faut!...
... *Non*, je veux qu'elle échappe....
Oui, mais par quelle porte?...
Dans ma vie, *ô mon Dieu*, comme en cette maison....
Que faire? Autour de moi tout est nuit, tout est gouffre.
Je sens le piège, mais je ne vois pas. — Je souffre!

Variante :

.... *mais sans le voir.— Oh!* je souffre!

Ces vers se suivaient de la sorte sur le texte initial. Hugo, par inadvertance, avait donc aligné quatre rimes féminines consécutives. L'erreur fut corrigée, dans l'interligne, par l'addition des deux vers insérés :

Faisons-la prévenir *en secret*, sans délais....

Le jeu de scène est d'abord réglé comme suit : « ... *frappé d'une idée subite, il relève la tête d'un air*

d'espoir et fait signe à son page de s'approcher. Bas au page : — « Qu'elle est en grand péril... etc. » Ces trois vers sont récrits en marge. Voici ce que portait le premier texte :

Qu'elle ne sorte pas de trois grands jours au moins,
Quoi qu'il puisse arriver. — Je me fie à ses soins.
Va, je compte sur toi. Ne laisse rien paraître....

Variante :

Va, sois discret; fais tout sans laisser rien paraître.
Cours, mon bon petit page. As-tu bien tout compris?
Ne pas sortir du tout. — La reine!...

Scène II. — Don César dégringole par la cheminée. Le monologue qui suit cette étrange rentrée dans le monde civilisé, ou plutôt la scène, autant mimée que parlée, où Don César explore la maison mystérieuse, tout cet épisode, qui semble créé de verve, a coûté, au contraire, beaucoup de mal au poète. Hugo n'est arrivé à parfaire son tableau que par des retouches multiples dont le manuscrit, tout recopié, porte encore des traces. Les hésitations, les additions marginales ne manquent pas :

... Tant pis! c'est moi!

Ici, un premier texte. Un vers très raturé, qui se terminait par « ... *un ange* », et le second, fait ainsi :

Je salue humblement celui que je dérange....

2e texte. C'est celui qu'indique l'édition *ne varietur*, qui, de toute cette scène, a retenu cette unique variante (qui nous dira pourquoi, par parenthèse?) :

Je viens très humblement, par une porte étrange,
Saluer celui, celle, ou ceux que je dérange....

Enfin le 3e texte, qui est le bon.

Jeu de scène. Le manuscrit donne, sans corrections : « *Il avance jusqu'au milieu de la chambre, et chapeau bas, et tout à coup* s'aperçoit qu'il est seul. »

Je croyais bien entendre un bruit de voix. — Personne!
Tant mieux!...
D'abord, ces alguazils....
Par *une* femme jaune....
Voyages — et retour dans l'héroïque Espagne....
Puis, le jour où j'arrive ici, pour complément,
Ces mêmes alguazils rencontrés *justement....*

Variante :

... brusquement, sottement....

2e texte, en marge :

Puis, quel roman! le jour où j'arrive *à bon port....*

Enfin le 3e texte, qui est le bon.
1er texte (sans corrections) :

Comment je saute un mur; cette maison perdue
Dans les arbres, où rien d'ouvert ne s'aperçoit.

Variante :

Dans un jardin où rien de vivant ne se voit.
Ma grande ascension du hangard (sic) sur le toit....

2e texte, refait en marge, comme dans l'édition, avec cette variante :

Je *monte* alègrement (*sic*) du hangard (*sic*) sur le toit.

Après le vers : « Pardieu! Monsieur Salluste est un grand sacripant! » les quatre vers suivants, avec les notations scéniques, ont été rajoutés dans la marge, d'une écriture minuscule. C'est un de ces amusants épisodes, mêlés de pantomime, dont Hugo excelle à illustrer, en les relisant, les scènes déjà écrites.

Suite des variantes :

C'est bien (var. : *fort*) *aimable ; aussi je vais*, cousin damné,
Me venger joliment, quand j'aurai déjeuné !

Le texte définitif, fort supérieur à tous égards, est récrit en marge ; mais sur le premier ne figure aucune correction.

Les quatre vers : « *J'irai, sous mon vrai nom, etc.* » constituent une addition marginale. Le dernier porte :

De tous mes *usuriers* — suivis de leurs petits....

Hugo a encore ajouté à l'édition le jeu de scène où César chausse, sans façon, les bottes neuves. On n'en trouve pas trace dans le manuscrit. On sait, d'ailleurs, que, le plus souvent, de tels effets sont imaginés et réglés aux répétitions.

Portes closes, volets *verrouillés*, *un* cachot....
Personne ! — Où diable suis-je ?...

Ce vers et les trois suivants constituent une nouvelle addition marginale.

Examinant *l'étiquette des* flacons....
... C'est *l'ouvrage* admirable
De ce divin poète....
Xérès-des-Chevaliers n'a rien de plus vermeil,
Jain (?) *rien de plus doux*, *M* (illisible) *rien de plus*....

Le vers, arrêté là, a été barré.

Ceci ne peut cacher qu'une *affaire* de femme....
D'abord, *ce vin n'est pas* le vin d'un méchant homme....
Quoi ! ce bohémien ? ce *drôle* ?...
Les hommes diront : *Peste !...*

Scène III. — Sans corrections, ou presque. On a vu qu'elles ont été faites ailleurs.

Je ne comprends pas. — Mais vous comprenez ! — *Malpeste !...*
Je mords à pleine bouche à même un galion !...

Veulent que tout cela *s'achève* (var. : *s'apprête*) à l'instant [même....
Mon cher, ton maître agit congrûment.... (barré.)
Se rapprochant d'un air d'*intelligence....* Entre un des *muets.*
... En haut loge une belle
Que tu reconnaîtras....
Sois *fort* respectueux, mon cher, c'est mon amante,
Madame Lucinda....
Sur le seuil boit et fume un *garçon* (var. : *muguet*) qui le [hante....
Je hais les gens qui sont de difficile approche....
Va-t'en. — *Oui* (var. : *Bien*), *quand un homme a de l'argent, il* [*doit....*

Vers biffé. Le développement s'est continué d'autre sorte.

C'est méprise sans doute, et ce *mal-avisé....*

Scène IV. — Entre la duègne entremetteuse. Plusieurs changements de texte ont été introduits dans ce dialogue.

Après les trois premiers vers, on lisait d'abord :

LA DUÈGNE.

Don César....

DON CÉSAR.

Bon! C'est moi.

LA DUÈGNE, avec une nouvelle révérence.

Seigneur!...

DON CÉSAR.

Pour quel dessein?...
(*A part.*) D'ordinaire, une vieille en annonce une jeune.
Une duègne! Bon signe!

LA DUÈGNE.

Aujourd'hui, jour de jeûne....

DON CÉSAR.

Commencement dévot promet galante fin....

Autres variantes :

A des *précautions* sans doute est obligée.....
(Elle *tire de son garde-infante* le billet....)

Diable! au fait, de ma main!...
Pardieu! *J'aurais voulu pourtant....*

2e texte :

Moi qui *grillais* de voir....
... La *soubrette* est d'abord accomplie...
Je juge — car toujours le beau fait peur au laid....
Toute pour vous servir. J'ai nom dame Oliva....

Scène V. — Arrivée de Don Guritan.

Bon dîner, de l'argent, *une maîtresse*, un duel!...
Oh! les femmes, *mon cher!...*
Un hidalgo figé dans la Castille-Vieille.
... *Vraiment? de quelle rive?...*

Variante :

De quelle *heureuse* rive?...
... J'ai fait douze cents lieues!

Le premier texte, sans correction, est ainsi libellé :

J'ai fait *six cent vingt* lieues!...

J'avoue que j'ignore quelle distance peut séparer Madrid de Neubourg. Mais je suppose que Victor Hugo s'en souciait assez peu, et que, là encore, sa science géographique se règle sur des raisons que M. Vidal-Lablache ne connaît pas !

... et l'*heureuse* Tunis,
Où l'on voit, pour orner des murailles très fortes....

2e texte :

Où l'on voit, *tant ils ont des manières accortes....*
Tout à l'heure il *m'adresse* un laquais....

Variante :

Tantôt il me dépêche un laquais....
Vous? Raillez-vous, Monsieur? — *Je ne raille point.* — [Quoi?
Encor? — *Je suis César.* — Mon cher, quittez ce rôle....

Car le mal *que nous font* des vices qui sont nôtres
Est pire que le mal *qui nous vient* par les autres.

Nous avons vu plus haut que Victor Hugo avait hésité à employer le mot : *cocu*. Ce n'était point par pudibonderie. Jugeait-il donc le vocable trop classique? Toujours est-il qu'il se rangea finalement à l'exemple de Molière[1].

Un tas de bons *avis* en cette qualité....

Le jeu de scène où Don César examine d'un air goguenard les souliers à rubans du vieux majordome fut rajouté après coup. Il en est de même de tous ceux qui suivent, dans cette scène et dans la scène VI, jusqu'à : « Quel est donc ce tapage[2]?... » (Voir la remarque générale consignée plus haut.)

Scène VI. — Huit vers seulement, sans corrections.

Scène VII. — Quelques retouches de détail :

C'est *fort* réjouissant. — *Démons!* qu'a-t-il pu faire?....
Bien. Qu'as-tu répondu?...

Variante :

Qu'avez-vous répondu?...
Enfin, votre tueur, votre *fier* capitan....
... Vrai. *Le long du mur*, à cette heure, il expire....
Vite! et délivrons-nous de cet auxiliaire....

2e texte :

Débarrassons-nous-en! Quel rude auxiliaire....

3e texte :

Renvoyons à tout prix ce rude auxiliaire!...

1. Il a, par ailleurs, employé le mot, crûment :

« Voici le dernier mot de la philosophie :
Toutes les femmes font tous les hommes cocus! »
(*Théâtre en liberté.*)

2. Exception faite pour le dernier de la scène V.

Hugo finalement a choisi la deuxième leçon.

... *La chose* est singulière....
J'ai hâte de le faire éclater dans la ville....

Variante :

Je m'apprête à le faire éclater....
Ah! vous me fabriquez *céans* des faux César!
Ah! vous compromettez mon nom!

DON SALLUSTE.

Mais... le hasard....

DON CÉSAR.

Le hasard est un mets, cousin, dont les sots mangent;
J'en use peu; tant pis si....

2e texte (en marge) :

DON SALLUSTE.

Hasard!

DON CÉSAR.

Hasard?
Un plat que tout fripon sert aux sots qui le mangent!...

Scène VIII. — Presque rien à noter :

... Je *sauve* tout en gagnant vingt-quatre heures....
Arrêtez ce voleur....
Vous en avez menti!...

Acte V (*Le Tigre et le Lion*). — La feuille de garde de l'acte V est garnie, selon l'usage, de quelques vers griffonnés en une première inspiration.

Celui-ci, par exemple :

Elle n'aimait personne, et nous étions heureux....

et quelques autres, à peine lisibles.

Le verso du f° 68 est également rempli de vers, barrés au fur et à mesure qu'ils ont servi. Ce feuillet est des plus curieux. Car on y trouve, suivant le procédé décrit plus haut, des points de repère destinés à

guider l'auteur à travers les diverses étapes de son dénouement. Les scènes III et IV de l'acte V y sont ainsi esquissées en quelques vers isolés, trouvés dès l'abord, et qui en résument les péripéties essentielles; l'auteur, ensuite, n'a eu qu'à les relier entre eux. Voici cette page, fort instructive :

... Il n'est plus temps.
Madame de Neubourg n'est plus reine d'Espagne....
... *Vous pourrez, car cela m'est égal,*
Sans être inquiétés gagner le Portugal....
... Je suffoquais....
Je m'appelle Ruy-Blas, et je suis un laquais.
Que dit-il, Don César? — Je dis que je me nomme
Ruy-Blas, et que je suis le valet de cet homme....
... *Eh! bien oui*, folle que vous êtes....
Et vous l'*avez* fait duc afin d'être duchesse....
Je crois que vous venez d'insulter votre Reine....
... *N'allez pas là, n'en prenez pas* la peine,
J'ai poussé le verrou depuis longtemps déjà.
A nous deux, nous faisons un assemblage infâme :
J'ai l'habit d'un laquais, et vous en avez l'âme....
L'amour que vous donniez à la reine d'Espagne....
Ce n'est pas un laquais, c'est mieux (var. : *Monsieur*),
[c'est le bourreau.

En bas, se lit cette ébauche de la scène finale :

Pardonnez, — ayez pitié de moi! —
Tout le jour comme un fou j'ai couru par la ville,
Comme un fou. Bien souvent même on m'a regardé.
En passant près du mail que vous avez fondé, etc.

et les quatre vers suivants.

Plus bas encore, en travers de la page, voici le dénouement (projet en vers et prose mêlés) :

Ayez pitié!...
Eh! bien oui, je pardonne, vis, j'ai besoin de toi, je t'aime....
Vous n'avez donc pas vu ce que je viens de faire?

N'est-ce point là un raccourci saisissant? et n'assiste-t-on pas, pour ainsi parler, à l'éclosion de la catastrophe du drame dans le cerveau du poète?

*
* *

Reprenons, à présent, l'acte V à son début, pour en noter les variantes :

Scène I. — Monologue de Ruy-Blas.

C'est dit. Songe éclipsé! Visions disparues!...
Tout le jour au hasard j'ai marché dans les rues.
J'espère *maintenant....*
... la maison
Me paraît bien tranquille....
... Que vous m'*aurez* aidé....
Qu'elle n'a rien à craindre *et plus* rien à souffrir....
(Il pousse *un grand dressoir*, de façon à *intercepter* la porte.)
Qu'il n'entre pas du moins par cette *sombre* porte!...
Nul doute! il n'était pas huit heures du matin....
... *Mon mal* est sans remède....
Je ne sais pas. J'ai mal *dans les tempes....*
Sa lèvre qui toucha mon front....
Son *pas* qui fait trembler mon âme....
Son œil où *se fixaient* mes yeux irrésolus....

Arrive la reine, avec — dit la note — *un pardessus* de couleur sombre.

Scène II. — Le manuscrit indique seulement : « RUY-BLAS, *se retournant.* » Le reste de la note fut ajouté à l'édition[1]. En revanche, avant : « Dieu! mais à chaque instant... », le manuscrit porte : « RUY-BLAS, *se tordant les mains.* » Ces mots ont, d'ailleurs, été effacés.

Tout le début de cette scène est recopié, sans ratu-

1. De même, plus loin, les mots : « RUY-BLAS, *levant les bras au ciel de désespoir.* »

res, sans additions. Vers la fin, quelques rares variantes :

Vous courez, en effet, quelque danger. — Je reste.
Vous voulez me tromper. — *Mais non!* — *Pourquoi mentir?*
Pour *tirer* (var. : *ôter*) ton esprit de ce qu'il imagine....
... Quelqu'un de masqué, caché *dans* la muraille....

Scène III. — Épisode émouvant, capital, qui n'est point venu d'un seul jet. On s'en aperçoit, dans la deuxième partie surtout. Rappelons, de plus, que le manuscrit n'est qu'une *mise au net.*

Variantes :

Seule avec *mon cousin*, dans sa chambre, *la nuit*....
Le Saint-Père en serait *supplié* promptement....

La mention : « *désignant le dehors* » manque au manuscrit.

... Que seul en ce moment *je sais votre* aventure....
Sinon, tout est public; vous vous frappez vous-même....
Le scandale et le cloître ! — *O, que faire?* — *Il* vous aime.
Vous l'aimez, il vous aime; il est, sur mon honneur,
Digne de vous, bien né....

« Ruy-Blas, *ôtant* sa robe... » (La mention : « *se retournant vers Don Salluste* » manque au manuscrit.)

Quoique tout garrotté dans vos *replis* hideux....
Ah! vous m'avez pour femme offert votre *servante*....
Le Roi *se meurt*....

DON SALLUSTE.

Ciel!

RUY-BLAS.

N'allez point par là....

Ici commence, dans l'édition, une longue tirade de Ruy-Blas. La version primitive était plus courte, plus énergique peut-être. Elle se bornait à ceci[1] :

Marquis, jusqu'à ce jour Satan te protégea,

1. Recueilli dans l'édition *ne varietur*.

Mais, s'il veut t'arracher de mes mains, qu'il se montre!
Oh! de nos deux démons c'est la grande rencontre!
Avant d'exécuter le jugement de Dieu,
Voyons, lève ton front, que je le voie un peu!
L'amant que tu donnais à cette reine (var. : *femme*), traître,
C'est bien mieux qu' (var. : *ce n'est pas*) un laquais, c'est
[le bourreau, mon maître!...

A la place de ce cri de haine, relativement simple, Hugo transcrivit, dans la marge, tout le couplet et le fragment de dialogue jusqu'à : « *C'est un assassinat!* » Soit, 29 vers. Le lyrisme y gagne, sans nul doute, mais non la vraisemblance; car il est difficile d'admettre que Salluste, fier et orgueilleux comme l'auteur l'a dépeint, consente, même en danger de mort, à écouter, sans broncher, une pareille diatribe de la bouche de son valet. La situation est trop tendue, dramatiquement parlant, pour comporter d'aussi longues phrases. — Mais quoi? Nous avons dit que *Ruy-Blas* est une œuvre de transition. Il faut bien laisser la parole à l'enfant du peuple qui, longtemps persécuté, va triompher[1]. Cette ultime mercuriale à l'adresse du *traître* près de périr est un des effets les plus sûrs du drame, voire du mélodrame. Victor Hugo ne le dédaigne nullement, et, cette fois, la rhétorique eut le dernier mot. Et puis, l'acte était si court[2]!

1. Cette idée ne se trouve-t-elle pas en germe dans le rôle de l'ouvrier Gilbert? (*Marie Tudor*, 1833.)

2. Ruy-Blas, ayant bien péroré, conclut ainsi :

« C'est dit, Monsieur! allez là-dedans prier Dieu! »

Le manuscrit porte ensuite ce vers, dont le ton ironique n'est pas juste, et qui a été heureusement remplacé :

DON SALLUSTE.

« *Quoi! sérieusement! oser!...*

RUY-BLAS (*avec un sourire effrayant*).

Non. C'est un jeu! »

A noter la recherche de l'épithète dans le vers fameux :

Je te tiens *palpitant* (var. : *pantelant*) sous mon talon de fer.

L'auteur est revenu à l'adjectif *écumant*, qu'il avait risqué d'abord.

... *Allons*, tu railles....
Un duel? fi donc! Je suis *un drôle, on ne sait quoi*....
Une engeance de rouge et de galons vêtue....
Oui, je vais te tuer, *Marquis, entends-tu bien?*...

RUY-BLAS (sans indication de jeu de scène dans le manuscrit) :

... *Pardonnez, mais chacun ici se venge*....

2e texte :

Laissez. — Chacun ici se venge....

LA REINE, à genoux.

Grâce!

RUY-BLAS, levant l'épée.

Non!

DON SALLUSTE.

Un instant!... Ruy-Blas!

RUY-BLAS.

Il faut finir!

DON SALLUSTE, se jetant sur lui.

Traître! — Au secours! on veut m'égorger!...

RUY-BLAS, le poussant dans le cabinet.

Te punir!

On le voit, la scène finissait alors tout différemment. L'antithèse entre l'*assassinat* et la *punition* fut conservée. Elle a préoccupé le poète. Après le : « *Tu meurs puni!* » de la deuxième version, il avait encore écrit, puis rayé, ces mots :

Meurs!

DON SALLUSTE.

Traître! au meurtre!...

et, en marge, il a répété la susdite antithèse sous cette forme différente : « *Sois maudit! — Sois puni!* »

Scène IV. — Nous touchons à la conclusion, à cette heure de calme et de pardon où la souffrance de Ruy-Blas s'assoupit enfin dans la mort. — Très peu de changements, et insignifiants ceux-là, soit que l'inspiration ait coulé de source, soit plutôt que ces vers aient été recopiés.

Je sens *la chose*, *hélas!* comme vous la voyez....
... *C'est hier*, — je n'ai pas l'âme vile....

Les deux vers avaient été refaits ainsi en marge (le premier texte a prévalu) :

Je vais vous dire tout, reine, de point en point.
Je n'étais pas heureux, je n'étais pas tranquille!

LA REINE.

Que fait-il?...

L'indication du jeu de scène était ainsi notée :

(Il pose la fiole sur la table. La reine se lève et court à lui.)

Après le mot final : « *Merci!* » le manuscrit porte : « *Sa tête retombe* »; et la date : *11 août 1838, 7 heures du soir.*

*
* *

De cette attentive étude du manuscrit de *Ruy-Blas*, il nous apparaît qu'on doit tirer les mêmes conclusions formulées déjà par nous après la lecture d'autres œuvres du Maître. Tout en regrettant de ne consulter qu'un manuscrit très *au point*, nous tirerons profit des indications, encore infiniment précieuses, qu'il laisse échapper. On a là les suprêmes corrections de l'écrivain. Toutes témoignent d'un goût sûr, d'un souci parfois heureux, toujours consciencieux, de

l'exactitude historique et de la mise en scène. Victor Hugo, quand il composa *Ruy-Blas*, se préoccupa tout spécialement de ce que Fénelon, après les Italiens, appelait *le costume*. Et il entendait par là, non seulement les habits de théâtre, mais, à proprement parler, tout ce qui constitue la *couleur locale*. — Enfin, les quelques pages du scenario originel sauvées de la destruction permettent de vérifier, une fois de plus, tout ce que nous avons dit ailleurs sur les habitudes de composition et de développement du poète laborieux et génial. *Ruy-Blas* est, sans conteste, une œuvre *de bonne foi*. C'est, du même coup, *une pièce bien faite*. Grâce à ces qualités essentielles, elle restera longtemps au répertoire; et, certes, l'auteur aurait pu dire d'elle, avec plus de confiance encore, ce qu'il déclarait au sujet d'une autre œuvre, plus contestable : « Confirmer ou réfuter des critiques, c'est la besogne du temps[1]. »

1. Notes d'*Angelo*.

CHAPITRE VII

LES JUMEAUX (1839).

« Parfois dans ce miroir un fantôme hideux
Me fait peur quand je passe et marche à ma rencontre.
C'est moi-même!... »

(*Les Jumeaux*, acte II, sc. I.)

Voici un drame commencé presque aussitôt après *Ruy-Blas*, et qui est demeuré inachevé. Un premier acte trop long, trop touffu, qui eût été nécessairement « resserré et condensé », remarquent justement les éditeurs; un deuxième acte plein de mouvement, tout prêt pour la scène; un troisième acte ébauché, avec des discussions politiques assez froides; et c'est tout. A la fin du manuscrit, cette note : « Interrompu le 23 août par maladie ». — La maladie ne fut point grave, puisque, à la fin du même mois, l'auteur se mettait en route pour les bords du Rhin. — Beaucoup plus tard, Victor Hugo contait volontiers qu'ayant eu l'imprudence de parler à quelques amis du sujet qu'il traitait, il fut trahi par l'indiscrétion de l'un d'eux. Alexandre Dumas aurait eu vent de la chose, et il aurait devancé son ancien ami en publiant *Le Vicomte de Bragelonne*. Cette légende, recueillie par M. Richard Lesclide et répandue à une époque où Dumas ne pouvait plus répliquer, n'a rencontré que peu de

créance. M. Biré fait très justement observer que *Le Vicomte de Bragelonne* ne parut qu'en 1847. D'ailleurs, l'histoire du Masque de fer était-elle si peu répandue que Victor Hugo ait pu la considérer comme une propriété littéraire? Quoi qu'il en soit, le poète ajoutait que, dans un instant de dépit, il avait jeté son œuvre au feu. — « Non pas, répondait finement Mme Drouet, qui le connaissait bien. Vous l'avez, tout simplement, mise de côté dans quelque tiroir, d'où elle sortira quelque jour ».

Vers la fin de sa vie, Hugo désira revoir ce vieux drame de sa jeunesse. Était-ce avec l'intention de le terminer et de le publier? — Il est permis d'en douter. A cette époque, il ne concevait plus le théâtre historiquement ni romantiquement. C'était vers 1875. M. Richard Lesclide s'était chargé de « faire des fouilles », selon son expression, dans le cabinet de travail de la rue de Clichy, à dessein de classer les papiers du poète. Le maître « s'informa des *Deux Jumeaux* ». On n'en trouva point trace. En 1881, l'idée de revoir cette œuvre d'antan vint s'emparer de son esprit. « Une exploration exacte de Hauteville-House ne produisit aucun résultat. Victor Hugo s'en montra fort contrarié. Il faut regretter avec lui la perte de ces vers *presque contemporains d'Hernani*[1] (?) » Depuis ces lignes, écrites en 1885, le manuscrit, heureusement retrouvé, fut publié (en 1889) dans les *Œuvres posthumes*. Le drame est intéressant par ce qu'il contient, et plus encore par ce qu'il laisse deviner. Il est fâcheux que le manuscrit ne conserve aucune donnée sur le plan du reste de la pièce. Je regrette, d'une manière générale, et spécialement quand il s'agit des

1. R. Lesclide, *Propos de table de Victor Hugo.*

œuvres inachevées, que les éditeurs n'aient pas encore communiqué ni méthodiquement utilisé les notes, notules, indications diverses éparses sur des bouts de papier, qui révèlent les procédés de documentation et le travail préparatoire du dramaturge. On les a sans doute gardées; elles devraient être jointes aux manuscrits, car elles abonderaient, j'imagine, en renseignements précieux.

*
* *

Les Jumeaux étaient d'abord intitulés : *Le Comte Jean*, du nom du personnage principal, Jean de Créqui. Le manuscrit renferme relativement peu de variantes, sauf au premier acte. C'est une copie déjà, écrite d'une main hâtive, sans souci de la postérité. Il se classe parmi les manuscrits de la première manière, par cette indifférence à l'égard de l'aspect extérieur, ainsi que par les caractères de l'écriture. En fait, on y peut distinguer trois mains légèrement différentes : 1° écriture lâche, fine, un peu appuyée cependant ; 2° écriture lâche et microscopique ; 3° écriture redressée et un peu haute, comme sur le ms. de *Ruy-Blas*. On peut suivre par ces variations le travail du poète et préciser exactement à quel vers il s'est arrêté, à telle séance de travail. Cette observation est particulière à ce volume. — Le papier, blanc, très ordinaire, de format in-8°, porte, dans la pâte, la marque Bath, déjà signalée, ainsi que le timbre de l'inventaire (cote 71). Les deux derniers actes surtout paraissent avoir été recopiés fort rapidement [1]. Dans les marges et sur les feuilles de garde, aucune de ces indications hiéroglyphiques qui mar-

1. La liste des personnages manque.

quent, sur les autres manuscrits, des réserves de vers ou des inspirations de premier jet. A noter, en tout et pour tout, sur le dernier feuillet du troisième acte, cette expression : « *muselières de lions* ».

*
* *

ACTE PREMIER. — Abordons tout de suite l'étude du détail. Une très longue note, décrivant le décor. Après : « les trois clochers de Saint-Germain-des-Prés », on lisait cette phrase, barrée : « A droite, une masure à laquelle est adossée une sorte de baraque ». — Var. du premier texte : « *vêtements* de couleur sombre ». Dans l'interligne : « un jeu de cartes ». En marge, la fin de la note, depuis : « A côté... », avec ce premier texte : « quelques *rares passants* traversent... »

La *scène I* se déroule entre le bouffon Guillot-Gorju et « l'Homme ». — Début :

GUILLOT-GORJU.

Marché fait.

L'HOMME.

Quand viendra la dame?

GUILLOT-GORJU.

Vers la brune....

Les quatre vers : « Quand tout sera désert... » sont en marge. Variante du premier texte :

... Ah! compagnon,
Donne-moi tes habits. — Et ton âge? et ton nom?

Cette réplique a été remplacée par celle-ci :

... Comment! tu ne sais pas son nom?

A quoi Guillot-Gorju répond :

Je ne *la* connais pas....

(*Il s'agit de la dame.*)

Une faute d'impression a modifié ainsi le texte : « Je ne *le* connais pas.... » C'est moins satisfaisant. — Les sept vers : « Le projet est hardi..., etc. » sont rétablis à la marge. On lisait, à l'origine :

Un si hardi projet! Une femme de cour!
Qui peut la pousser là?

GUILLOT-GORJU.

Mais, je pense, l'amour.
A cet âge (var., *barrée* : à vingt ans), on n'a pas d'autre [vent dans sa voile.
N'allez pas l'effrayer et lui lever son voile.

(Noter les rimes *voile* et *voile*, en deux sens différents. Est-ce correct?) Au lieu de : « Nous autres, tout nous sert... », on lit d'abord : « *Nous avons tant d'amis*! »; puis : « *Tout le monde nous sert* ». — Les vers : « Ainsi, sans nul soupçon... » jusqu'à : « Crois-tu que les *passants* (var. : *badauds*) », soit seize vers, ont été ajoutés, en deux fois, les quatre premiers en marge, les autres sur un papier collé au manuscrit. — Dans la réponse de Guillot-Gorju, hésitations sur le costume :

1er texte : *Mon pourpoint de velours....*
2e texte : Mon *surtout* de velours....
3e texte : Mon balandran d'Alger, mon { *pourpoint* / *masque* } *de* [*Venise....*

La rime était alors :

Vous avez comme moi barbe et perruque *grise*.

Plus loin, cette variante, non barrée :

... Tagus se laissera conduire
Aveuglément *partout où vous le voudrez bien.*
C'est mon élève. On dresse un homme comme un chien.

Tout le développement, depuis :

Ne va pas me trahir surtout....

jusqu'à :

... Ah! j'y pense....

est ajouté en marge. La scène d'exposition était donc plus courte : elle se terminait ainsi :

... autant chez les voleurs que chez les courtisans?

GUILLOT-GORJU, qui est allé chercher Tagus au fond du théâtre.

Tagus, voilà ton maître.

(Tagus s'incline, et, sur un geste de Guillot-Gorju, retourne au fond de la scène.)

L'HOMME.

Adieu donc.

GUILLOT-GORJU.

Ah! j'y pense,... etc.[1]

Au cours du passage ajouté, relevons quelques variantes :

— *Comment, Guillot-Gorju! tu fléchis!* tu recules....
— *Les procureurs du roi* se font très ridicules....
... On tire la tenture.

Plus l'homme est placé bas, et moins on s'aventure
En le venant trouver, quand on est placé haut.
Il ne vous connaît pas.

L'HOMME.

Var. : { *Je me risque.*
C'est bien, adieu!

GUILLOT-GORJU.

Bientôt

Les bourgeois vont passer..., etc.

Scène II. — Court monologue. Quelques vers remaniés en marge :

Mais cette jeune fille!... etc.

1. En écrivant *de premier jet* ses répliques brèves, Hugo avait coutume de ne pas écrire les noms des interlocuteurs. Il laissait la place en blanc. C'était pour ne pas interrompre son travail.

On lisait d'abord :

Certe, en cas de succès, sans guerre et sans campagne
On pourrait obtenir la Comté de l'Espagne....

Ces deux vers, barrés ici, seront conservés pour la fin de la scène, où ils se présentent avec cette variante :

On pourrait agrandir la France, et, sans campagne,
Sans guerre, on obtiendrait la Comté de l'Espagne....

Remaniement intéressant, parce qu'on y voit comme le poète sait jongler avec les diverses parties d'un même distique.

Fourbe léchant d'abord ceux qu'il mordra plus tard....

La première version de ce vers était différente. Le poète hésite entre :

Ver qui doit devenir couleuvre tôt ou tard....
et : *Ver que le soleil change en couleuvre plus tard....*

L'image était heureuse. Elle n'a pas été adoptée ici; mais on la retrouvera, à la scène VI de l'acte I, sous cette forme plus lapidaire :

On croit saisir un ver, on prend une couleuvre.

Scène III. — Supplément d'exposition, par la conversation entre les seigneurs. — Premier texte et variantes :

— *C'est une histoire étrange et secrète.* Ma foi....
— *Un château fait jadis* pour tromper quelque duègne
Ou quelque *vieux* (*noir*) jaloux....
— Pour *y favoriser* les intrigues secrètes....

Le couplet du comte de Bussy se poursuivait ainsi :

Mais, bah! tu le connais! la cour y va parfois.
Le cardinal s'y plaît.

LE DUC DE CHAULNE.

Hé! c'est Plessis-les-Rois!

LE COMTE DE BUSSY.

Tout juste..., etc.

Selon cette version, les dix vers du duc de Chaulne, destinés à annoncer le troisième acte, ne figuraient pas au manuscrit. Ils furent écrits en marge, avec quelques hésitations :

— *Un bouge, inhabité maintenant,* dans les bois....
— *La reine seule* avait les clefs du souterrain....
— *Le bouge étant* désert, ils y peuvent parler.
Aussi *parfois, dit-on, ils vont* s'y quereller.

Suite des variantes du premier texte :

— Un seigneur *fort aimé du roi sous l'autre règne....*
— Que *sa maîtresse* était la femme de son frère....
(Var. :) — *Cachée,* on ne sait où, comme une cénobite....
(Var. :) — *Le comte Jean,* depuis, eut comme unique amour....
Et, s'il rentrait demain, la Grève aurait sa tête.

Ici, la scène continuait :

LE DUC DE CHAULNE.

Voilà Brézé qui fait le bruit d'une tempête..., etc.

Cette fin de scène fut reportée à la fin de la scène VI, lorsque Bussy et de Chaulne reparaissent. Elle sert à *enchaîner* avec la scène VII, qui est également entre les seigneurs. Peut-être la scène III et la scène VII n'en faisaient-elles qu'une seule à l'origine. L'auteur la coupa en deux. Le procédé est fréquent chez lui. Par suite, la note sur le jeu de scène fut écrite en marge.

Scène IV. — Très gaie, pleine de mouvement, avec les boniments de Tagus. Premier texte :

— *Vous savez.* — *Donnez-moi,* de grâce, un coup de main.
Va, commence! Une femme en ceci?...
(Var. :) — Fais! — que j'aie à manger, *moi, je serai* content.
La fièvre, la croyance aux contes de nourrices....

Les quatre vers : « Pour extraire des cieux la rosée et la manne.... » sont ajoutés en marge, avec cette variante : « *Amouracher* d'un gueux la femme d'un baron » ; l'*hyleg* (?) a remplacé l'*exil*. Var. : « Ptolémée est un *drôle*.... »

Tagus, ayant exploré les poches des bourgeois, revenait vers son maître :

Des sous et des liards! Maître, c'est tout canaille!

Suite des variantes du premier texte :

— Dont le plumage *étend* ses couleurs....
— Les huiles de beauté? — *Rose, jasmin*, amande?...

Arrive le quartenier, qui arrête les charlatans :

L'HOMME.

Ah! — Vous pourriez, Messieurs, parler plus poliment.
De quelle part?

LE QUARTENIER.

Vrai Dieu! le pendard est charmant!

Scène V. — Ici, la grande scène entre l'Homme et maître Trévoux, lieutenant de police. Primitivement, cette scène avait pris des développements considérables; mais Hugo en a supprimé deux, que les notes de l'édition *ne varietur* ont recueillis. Ces passages sont, non pas *biffés*, comme il est dit dans ces notes, mais encadrés et rayés de rouge, diagonalement, au crayon. C'est l'ordinaire procédé de l'auteur, quand il fait une coupure provisoire. Le premier de ces deux passages commençait dès le début de la scène :

Monsieur le lieutenant de police et de ville....
(Var. :) — Moi, je suis accepté par tous les *beaux* esprits...
— A l'état *où je suis* élevé pas à pas?
— *Casuiste, soldat*, financier, médecin....

Le premier texte était :

— *Clerc, maquignon, bretteur*....

Le second passage supprimé commençait ici ;

Que voilà des propos qui sont extravagants!
(Var. :) *Ah! mais ce sont, Monsieur*, des doctrines usées;
C'est vieux! Vous *dites là des choses* mal pesées....
— *Tenez, rien qu'à* la cour....

Tout le morceau qui suit est charmant. Il est impossible de mieux présenter et retourner ce paradoxe : l'éloge du voleur. J'y retrouve un peu l'esprit de Don César de Bazan. Décidément, on a dit trop de mal de cette pièce ébauchée. Elle renferme des détails délicieux.

Variantes du premier texte :

— Lieutenant de police et *sonneurs* de beffroi....

Le vers : « De tout temps, sans le vol, le commerce a langui... » a passé successivement par ces trois états :

1er *texte* : Sans nous, toujours le sbire et le juge ont langui....
2e *texte* : Où l'on bannit le vol, le commerce a langui....
3e *texte* : Où le vol fut gêné....
— *Un poète, un penseur*, un homme de loisir....
— *Aimable philosophe* aux instincts élégants....
— *Dont le travail* est plein d'inventions exquises....
(Var. :) — Dont l'envie au *vol* bas....
(Var. :) — L'homme qu'on fait saisir, *sotte et honteuse* his-
[toire....

Je ne sais pourquoi l'édition *ne varietur* n'a pas donné le passage complet. Après le vers : « Et de discréditer son établissement ! », on lit :

Me TRÉVOUX, se bouchant les oreilles.

Ta, ta, ta! C'est assez! Trêve! arrête! A la garde!
Mais que ne t'es-tu fait avocat!

L'HOMME.

Dieu m'en garde!

Me TRÉVOUX.

Je t'ai bien écouté. Je te fais compliment,
Tu parles à ravir. — En prison!

L'HOMME.

Mais, vraiment,
C'est sauvage, cela! Vous êtes un Vandale!... etc.

Et la scène continuait.

Un peu plus loin, je relève une correction spirituelle. Le premier texte portait:

Tenez, vous, je dirai que vous êtes *cocu*!
— Ah! çà, drôle!...

L'HOMME, baissant la voix et attirant le lieutenant de police sur le devant de la scène.

On pourrait vous faire de la peine... etc.

L'auteur, hésitant devant la crudité du mot cher à Molière, trouva cette plaisante rime dans le nom même de son personnage supposé :

Tenez, vous, je dirai que vous êtes....

Me TRÉVOUX.

Gorju!

Jusqu'à la fin de la scène, très peu de corrections :

— *Près du château d'Anet, où séjournait la cour,*
Voyager le captif?

Me TRÉVOUX, d'une voix altérée.

Pur hasard!... etc.
— Que vous rêviez *sans doute..,*
... — à mon frère le roi
(Var. :) *Catholique....* Cet homme est le démon, je croi....
(Var. :) — Donc *ne m'irritez pas,* et veillez sur ma vie....

Au haut de ce feuillet, un vers, mis en réserve, que nous retrouverons à la scène VII de ce même acte :

Vois-tu, dix ans d'exil valent vingt ans de vie!

Il est curieux que ce vers date de 1839. S'il avait été fait vingt ans plus tard, n'y verrait-on pas l'expression d'une douleur personnelle?

Scène VI. — La femme voilée, qui n'est autre que la Reine, vient donc consulter l'Homme, qui lui-même est le comte Jean de Créqui :

— *Je suis dans un moment d'angoisse affreuse.* Écoute....
— Car vous avez nourri *quelqu'un* qui vous dévore.

Les six vers qui suivent laissent prévoir la discussion entre la reine et son fils, au troisième acte. Ils ont été ajoutés en marge. Premier texte :

Mazarin, *votre ouvrage*, à présent vous détruit.
Le roi veut épouser sa nièce, et croit en lui.

Suite des variantes du premier texte :

(Var. :) — Et tous ces pieds joyeux *courent* sur vos ruines....
(Var. :) — Reine et mère, et lutter, et *combattre*, et punir....
— Et vos rêves vous font *trembler* dans les ténèbres....
— *Oh! réponds!* qui t'a dit ces choses?...
— Sachez *qu'avec le* temps....
— Le peuple a *toujours l'œil* dans l'ombre de votre [âme....
(Var. :) — *Oh! si je ne voyais ses* prunelles vivantes....
— ... J'ai foi dans ton *esprit* profond....
— ... *Cet homme est le démon*, je croi (*var. : ma foi!*)....
— *Je cours vous dénoncer.* Je consens à vous dire....

Scène VII. — Nous avons vu plus haut comment cette scène se soudait d'abord à la scène III. En conséquence, tout le début a été récrit sur un feuillet à part, jusqu'au vers : « Après qu'il a parlé, nul d'eux n'est interdit ». Variantes du premier texte :

— Qu'aujourd'hui Mazarin *fait tout* impunément....
— *Mais un affront, Messieurs*, la plus sanglante injure....
(Var. :) — *Un outrage, Messieurs....*

Avant cette addition, la tirade du comte de Bussy s'ouvrait ainsi :

Certes, qu'Angenne (Albret) offense Egmont, que Gontaut
[*raille*
Montmorency, que Retz fasse injure à Fontraille,
(Var. :) *qu'Elbœuf fasse affront à Saintraille,*
Après qu'il a parlé..., etc.

Au premier de ces vers, avant de s'arrêter à *Gontaut*, l'auteur hésita entre *Brissac*, *Cossé*, *Souvré* et *Biron*. — Ici, des remaniements d'épithètes :

— L'œil furieux, le front de *l'injure* empourpré....
— *Lâche* à qui feraient peur....
— Ah! ce *maraud* (var. : *coquin*) mitré....

Les quatre vers : « Voilà, sur ma parole, etc. » sont en marge, avec cette variante :

Au milieu des bourgeois, des gueux et des piétons....

Jean de Créqui se fait connaître. Au vers : « Blanchefort, Vaize..., etc. », *Montlor* a remplacé *Maubec*. Premier texte :

...Ruine
D'un seigneur, *sur laquelle* a crû *le duc* de Luyne....
— *A présent*, vous plaît-il que nous parlions ensemble?...

Les quatre vers : « On ose m'outrager..., etc. » sont ajoutés en marge. Suit une très longue tirade du comte Jean. Variantes :

Pendant que vous criez, le fer caché s'aiguise.
Un Henri Trois suffit pour jeter bas un Guise.
Donc, sachez attaquer, sans provoquer le bruit....
— *Le meilleur* du combat se fait *par* l'embuscade....
— Et puis *soyez en paix*, la lutte sera grande....
— Que si quelqu'un de vous, *Messeigneurs*, me demande....
— Ne voit que *gens fardés*, baladins, histrions....
— Or, moi, Jean de Créqui, *grand d'Espagne* et pros-
[crit....

1er texte, barré :

— *Attendez un instant. Restez jusqu'à la nuit.*
Je vais sur le pavé faire scandale et bruit....
— *Tomber un coup de foudre* au front de Mazarin....
— D'ailleurs, ce secret *sombre* est muré dans la tombe....
— Que *mes yeux ne l'ont vue.* — Eh ! bien, je ne puis vivre....
— Sans elle. — *Ayez pitié des* pauvres exilés....
— *Mais* on n'a pas voulu....
(Var. :) — *Voyant cela, j'ai dit* : Il est temps d'en finir....
— Où Dieu m'aide, et qui *doit changer* en un moment
D'une seule secousse....

Scène VIII. — Une variante :

Vois-tu, je suis à toi....

et cette version du premier texte :

Sans lui, le vent du soir *aux branches* me berçant....

Scène IX. — Une jeune fille voilée ; c'est Alix. Premier texte :

... Tout marche *à point....*
— *Des deux geôliers gagnés* par vous....
— Un ancien serviteur de votre noble mère,
(Var. :) *Dont vous êtes l'espoir, le but, l'ambition....*
(Var. :) — *Un pauvre homme autrefois chéri de vous, peut-être,*
Que vous ne pouvez plus à présent reconnaître....

Les quatre vers : « Venez sous cette lampe un peu..., etc. » sont ajoutés en marge. Le quatrième présente une variante :

Il faut à ce projet renoncer tout de suite....
(Var. :) Pauvre *Alix!* Oh! *quittez vos projets!* — Sur mon [âme....
(Var. :) C'est *une idée affreuse*, un crime! un attentat!...
(Var. :) *A fait* mon âme exprès....

Au vers : « *Le* prisonnier allait et venait... », le

manuscrit porte : « *Un* prisonnier... », sans correction. Premier texte :

Une figure allait et venait....
(Var. :) Bon ou fatal *projet*... (*espoir*)....

Après : « Lui changent-ils la vie en un rêve hideux.... », le développement se continuait par ces vers, barrés :

Un jour, je me suis dit, — je parle sans mensonges, —
« Si c'était là l'ami composé par mes songes,
L'époux mystérieux à qui Dieu m'a... » (*inachevé*).

Les quatre vers : « Je me suis dit cent fois... » sont ajoutés dans la marge.

Premier texte :

Aidez-moi. C'est un but, une fièvre, une flamme,
Une volonté *ferme*....
— Oh ! n'allez pas plus loin, — *sans espoir*, je le sai — ...
— J'entends *Dieu dans mon cœur* m'ordonner le con-
[traire....
(Var. :) — *Je n'obéirais pas, car Dieu m'entraîne ailleurs.*
Eh ! bien, allez ! *Le sort veut combler mes malheurs....*
Var. : *Le coup manquait à mes douleurs....*

Les trois derniers vers ont été refaits définitivement en marge, après ces deux essais successifs :

1er texte :

— Senlis.
— A demain, donc.
— A demain. — O mon Dieu !
Espoir du matelot dont le navire sombre,
Veillez sur cet (*sic*) enfant qui se plonge dans l'ombre !

2e texte :

— Aux Chartreux.
— J'y serai.
— Bien. A demain.
— Mon Dieu..., etc.

Ici, la date : *8 août*; et le compte des vers : *860*. C'était énorme pour un acte d'exposition. Victor Hugo avait, encore une fois, cédé à son extrême facilité. Nul doute que, pour la scène, il n'eût restreint et coupé, comme il avait déjà commencé à le faire.

*
* *

Acte II. — Après la date, *10 juillet* (en surcharge : *10 août*), un croquis illustre cette page. C'est un dessin, d'un clair-obscur saisissant, qui montre un décor assez compliqué. Un plafond bas, en voûte ogivale. Un grand lit de milieu, à colonnes, avec des rideaux. Tables, fauteuils, et haute cheminée. Tout autour de la voûte, une galerie à jour. Procédé bien connu d'empâtement; encre très noire. La fort longue note descriptive du décor est composée par touches successives, avec de nombreuses corrections de détail.

Scène I. — Très beau monologue du Masque :

— Oh! ce masque est encor le plus *cruel* (var.) des
[deux!

Premier texte :

— Me fait peur quand je passe, et *vient* à ma ren-
[contre....
— Et des papillons d'or qui *volaient* dans les fleurs....
— Et nous *l'enchaînerons*, masqué, dans un tombeau....

Les quatre vers : « Le printemps le fera..., etc. » sont rajoutés en marge; 1er texte :

Il regardera, pâle et secouant sa chaîne [1],

1. Pour ce vers, comme pour celui que nous citons précédemment, Victor Hugo a réfléchi que le Masque de fer n'était pas *enchaîné*.

Les femmes aux pieds nus qui *marchent* (*courent*) dans [la plaine....
(Var. :) — Il usera son âme en *œuvres* puériles....
— Quoi! *le lac bleu* sourit... (*Nous sommes à Pierre-* [*fonds.*)
(Var. :) — La nature frissonne et *s'émeut* dans les bois....

Le vers : « Privé de brise fraîche... » est une variante, annexée ensuite en marge. Le texte du manuscrit, non barré, porte :

Loin des champs, loin des prés, de la chaude lumière....

Plusieurs des jeux de scène, assez nombreux ici, ont été consignés, après coup, dans l'interligne. — La chanson d'Alix offre deux variantes insignifiantes :

L'aube est *bien* près d'éclore....
L'ombre *contient* l'amour....

Scène II. — Les deux vers : « Depuis un mois tu viens..., etc. » occupent l'interligne. L'auteur avait donc, par inadvertance, laissé quatre rimes féminines consécutives. — Variantes :

— *Viens, approche à présent,* beau front....
— Ton adorable main si *bénie* (*sacrée*)....

Premier texte :

... Je *compte* les instants....
— Où volaient des *oiseaux* dont j'enviais les ailes....
— *J'avais vraiment* besoin de te voir!...
(Var. : — Qui chante dans mon âme en *t'écoutant* parler....

Les quatre vers : « Que je voudrais vous voir..., etc. » furent ajoutés en marge. On lisait d'abord :

Cet homme? — *J'en suis sûr....*

C'était peu clair, et assez incorrect. — Variante :

Il faut *parler* pourtant *de* choses sérieuses....

Premier texte :

— *C'est vrai, tout est* possible aux anges comme toi !...
— La cour est à Compiègne. *On risquerait beaucoup....*

(La correction porte : « *On pourrait risquer tout* [1] ». Le texte de l'édition : « On pourrait *perdre* tout... » ne figure pas sur le manuscrit.)

Bien sot qui tord le cou des poules aux œufs d'or.

Voilà, certes, un geôlier lettré, qui avait dû faire ses humanités; car ce n'était point dans La Fontaine qu'il avait lu cette fable. On peut rapprocher ce vers du distique suivant, qui se trouvait, presque en termes identiques, dans *Cromwell* et dans *Le Roi s'amuse* (cf. *supra*, pp. 132 et 268) :

Le mystère est un œuf — croyez-en Triboulet —
Qu'il ne faut pas casser si l'on veut un poulet.

Hugo craignit-il donc le rapprochement? Toujours est-il qu'il a proposé en marge cette variante :

Je veillerai sur lui comme sur un trésor.

En marge, également, la rédaction définitive de la réplique d'Alix. L'auteur avait d'abord écrit :

Du diable si je laisse échapper le jeune homme!

(C'était le geôlier qui continuait.)

ALIX, au masque.

Excusez-moi. Je suis fille noble. On me nomme
Jeanne Alix de Ponthieu. Je tiens aux Chateaupers,
Et je suis Créqui. J'ai des aïeux ducs et pairs..., etc.

Premier texte :

— J'avais Dieu, *j'avais Dieu* sur le front, dans le cœur....
— On vit que je savais *qui j'étais.* J'étais sombre....
— *Et je ne dis rien.* Toi qui viens dans ma demeure....

1. Cf. le souvenir de ces deux rimes et de cette expression dans *Les Burgraves* (acte II, sc. I, vers 1 et 2).

Tout le reste de l'acte, écrit d'une écriture très lâche et très rapide, est une copie hâtivement faite sur un texte déjà complètement mis au point. Il s'ensuit que les corrections, faites ailleurs, ont disparu pour nous. A la fin de la scène III, une seule variante :

Je prétends qu'on te paie et qu'on te récompense....

A la scène IV; premier texte :

— Qu'*on l'enferme au* donjon....
(Var. :) — *Elle peut*, cette nuit, tenter un coup de main....
(Var. :) — *Eh! bien, enfermons-nous* ici, mon compagnon....
(Var. :) ... — Oui-dà, *l'entrée* où pénétrait la dame....
(Var. :) — *Les mutins au geôlier pourraient bien recourir*....
(Var. :) — Le geôlier vous *leurrait*....

Suit la date : *15 août*; et c'est tout.

*
* *

ACTE III. — Du troisième acte, quatre scènes sont terminées; la quatrième est demeurée inachevée [1].

Dans la scène I, le jeune roi, la reine-mère et le cardinal sont en présence et discutent assez aigrement. Il s'agit de la situation politique de la France, et aussi du projet de mariage entre Louis XIV et la nièce de Mazarin. Peu de corrections. Aucune n'est importante :

— Soit. On eût pu choisir une *maison* meilleure....
— *Le pape se fait vieux;* pour le cas d'un conclave,
Nulle brigue n'est *faite*....
(Var. :) — Jusque *chez* moi, Monsieur, un bras de fer se [dresse....

1. En tête de l'acte, la date : *17 juillet* (en surcharge : *17 août*). L'écriture se redresse; elle ressemble maintenant à celle du manuscrit de *Ruy-Blas*.

— Le sieur Mathieu Molé! — *Je ne dis rien de vague.*
Mais consultez Monsieur le maréchal d'*Entrague,*
(Var. :) Madame de *Cramail*....
(Var. :) — *Pons*, l'homme le plus pur....
— Souvré, le conseiller *Charton.* — Des *imbécilles! (sic)*
(Var. :) — *Qu'avez-vous dit* tout bas?...
— Parlez. — Non, je me tais. — *Quant aux prétentions*
Des princes, parlons-en. Nous en verrons de belles....

La rime à *prétentions* manque. Ces vers ont été interrompus, et le passage intermédiaire refait en marge.

(Var. :) — Mais *plus bas que le* sien....

Premier texte :

— ... Et ne demande, après *les discordes* civiles,
Rien que votre pardon, *et puis* deux ou trois villes....
— Vendôme un rang à part, et *Guise* de l'argent.

(Toujours les corrections de noms propres. De même, *Chabot* et *Mercœur* ont remplacé deux autres noms, barrés, et que je n'ai pu restituer. Plus bas, le duc d'*Agen* a pris la place du duc d'*Elbœuf.*)

Sur un feuillet voisin, je lis cette première version des deux derniers vers du couplet :

Comment! le duc d'Agen demande pour profits
Un bâton pour son frère et l'ordre pour son fils!
C'est un peu fort! — Monsieur,... etc.

Suite des variantes :

— ... Dont *le père* à Palerme était greffier, je pense....
— C'est que soixante rois et *soixante* empereurs....
(*Au Roi :*) *C'est qu'on m'égorgera* sans que je dise oui....
— On *m'ôte* votre cœur....
— Vous souvient-il? *Grondeur*, pour un mot se fâchant,
Avare, il vous laissait *en hiver*, *en* décembre....
— Même *il trouvait mauvais* qu'on vous montrât l'his-
[toire....
— *Et votre peuple aussi souffrait. C'était infâme!...*

Scène II. — Premier texte :

— *Moi, t'attendre! Oh! plutôt mille fois* que je meure!...
— *Mon Dieu! l'on me* mettrait le pied sur la poitrine
(Var. :) *Que le roi ne ferait qu'en rire. — Je conclus....*
Si *seulement Monsieur* avait deux ans de plus!

Scène III. — Le comte Jean, le Masque, Alix. En marge, cette note : « *Peut-être leur laisser leurs costumes de la prison* ».

(Var. :) *En dix ans* écoulés! dix siècles!...

Ce vers et les trois suivants ont été ajoutés à la marge. De même, l'indication scénique : « *Au moment où il est délivré*,.... etc. » — Premier texte :

— Mais je n'ai pas le temps de *souffrir pour* moi-
[même....
— ... Qu'il est beau! *C'est bien lui! C'est* mon rêve!...
— *Oh! l'ombre de mon front, l'ombre affreuse*, se lève!..
(Var. :) *L'ombre qui me couvrait*, l'ombre affreuse, se lève!...
Mon âme avait un masque aussi!
(Regardant autour de lui avec une joie effarée.)
C'est inouï!
Oh! dans l'air rayonnant mon front plonge ébloui!
Tout brille!... etc.
— *J'ai de l'air sur le front*, de l'air dans les cheveux!...
— *Nous irons devant nous dans le grand univers;*
(Var. :) Nous *aurons* devant nous *tout l'immense* univers;
Les astres brilleront, les coteaux seront verts;
Les bois, comme à présent,... etc.

Scène IV. — C'est le monologue historique de Mazarin.

— Quels sont ces deux démons? *Mon* Dieu! je suis
[perdu!...

La note descriptive qui suit la sortie de Chandenier fut ajoutée postérieurement à la rédaction première.

Le reste de la scène a visiblement été recopié. Notons ces différences du premier texte :

— J'y parviendrai sans bruit. — *Richelieu, Richelieu !...*
— L'œuvre *que j'ai finie* et qui subit ma loi....
(Var. :) — Europe, voûte énorme à *Paris* appuyée....

Les quatre vers : « Seul, l'électeur de Trève..., etc. » sont écrits en marge.

— Le sultan a douze ans, et son *royaume* tombe....
— Bon pays! — le poignard, *oui, mais point* d'échafaud....
(Var. :) — Donc, tout *converge à moi*, tout va bien, tout est sûr....
— ... Qui parle sans *entendre* et penche sans tomber....
— Quand Dieu dans mon *tombeau* me criera....

Ici finit le manuscrit.... Saurons-nous jamais ce que devenaient le Masque de fer, Alix, Créqui, et ce que ces personnages devaient dire, une fois mis en présence du Cardinal?

Conclusion.

Le drame *Les Jumeaux* avait été construit et traité strictement selon la formule romantique. La bouffonnerie, avec Tagus et Guillot-Gorju; la donnée hypothétique s'encadrant dans l'histoire; grand luxe de détails précis, déploiement de costumes, étalage étonnant de couleur locale; la psychologie des personnages simple, élémentaire ; la *thèse* : fidélité d'un vieux serviteur; « l'amour renverse tous les obstacles »; sujet accessoire : ingratitude royale de Louis XIV envers sa mère ; querelles dans le ménage morganatique de Mazarin et d'Anne d'Autriche; rien n'y manque. Le poète est en pleine maturité d'esprit.

Nulle part il n'a versifié avec plus d'aisance et de bonheur. La vue du manuscrit l'atteste. — Pourquoi, dès lors, la pièce ne fut-elle pas terminée ?

Faut-il croire, avec M. Biré, que « Victor Hugo aura relu ses trois actes et aura reconnu que son drame n'avait pas le sens commun, que les plus beaux vers du monde ne pouvaient déguiser l'inanité du sujet et le ridicule de l'action, que derrière ce masque, enfin, il n'y avait pas de visage » ? — Voilà une condamnation sévère et catégorique. Je ne l'estime point juste. Assurément, le premier acte, qui n'a pas moins de 860 vers, était touffu et difficile à accepter. Mais l'auteur l'aurait élagué ; déjà n'avait-il pas indiqué des coupures (cf. l'édit. *ne varietur*) ? Rien n'est donc au point. Le troisième acte, à peine ébauché, renferme des morceaux qui font longueur. Le monologue de Mazarin recommence l'entretien politique de la scène I entre le Roi, la Reine-mère et le Cardinal. Tout cela eût été condensé, éclairci. — Le deuxième acte est bien vivant, rapide, très scénique. Le monologue du Masque est, à coup sûr, un des meilleurs morceaux du théâtre romantique : il a sa place réservée dans toutes les anthologies. Le premier acte lui-même est plein de verve, et les *boniments* lyriques du faux Gorju sont excellents [1].

L'écrivain pouvait donc relire son drame sans éprouver aucun découragement, le terminer et le corriger, avec la belle assurance de son génie méthodique et

1. Plus tard, en écrivant ses romans, Hugo se souviendra de cette aptitude insigne à pérorer longtemps, à jeter au vol les mots sonores, étourdissants, qui cliquettent et retentissent au mépris du sens et de la raison. Les boniments de Tagus sont frères des tirades endiablées de Tholomyès, dans *Les Misérables*, et des parades désopilantes et saugrenues — vrai modèle du genre — d'Ursus, dans *L'homme qui rit*.

puissant. Il ne l'a point fait, parce qu'il a compris que le genre historique devenait monotone, qu'il était temps de renouveler la formule romantique. Relisons la pièce, nous-mêmes. Les récriminations des seigneurs contre le Mazarin (I, VII) rappellent par trop les épigrammes dirigées contre Richelieu par d'autres mécontents (*Marion de Lorme*). Les tirades politiques du troisième acte évoquent le souvenir du monologue de Charles-Quint (*Hernani*), de la sortie magnifique de Ruy-Blas. Les doléances de la Reine-mère sont presque le pendant de celles de Louis XIII, délaissé et dominé (encore *Marion de Lorme!*). Partout des situations qui en reproduisent d'autres, traitées ailleurs; partout des réminiscences, jusque dans le détail de l'expression[1].

Ce jour-là, le poète a dû se poser à lui-même l'objection que souleva, en d'autres circonstances, un de ses critiques[2] : « Mais votre amoureux a déjà porté ce plumet, ou ce manteau ! Mais nous l'avons déjà vu tomber dans tel piège, ou tendre telle embûche ! Mais votre amoureuse a déjà versé ces larmes de sang ! Mais vous-même, prenez-y garde, vous vous êtes déjà passionné à cette douleur ! » Ainsi, par le désir de la variété, une conception différente s'offre à son esprit : celle d'un théâtre, moins populaire, où d'autres éléments prédomineraient, où des effets plus délicats seraient obtenus. Le lyrisme, dont il a déjà tant usé dans ses drames, lui paraît une mine à creuser plus profondément. Qu'on n'oublie pas qu'il médite alors d'écrire une comédie lyrique sur *Une aventure de Don César de Bazan*. Le sympathique

1. Cf. acte III, sc. III :
« Quel est cet homme pâle, avec un linceul rouge?... »
2. Jules Janin, *op. cit.*

bohême, ami de Ruy-Blas et sa doublure malgré lui, y reparaît, suivi du fidèle Goulatromba, parmi des avatars mémorables[1]. — Sur ces entrefaites, l'âme épique et synthétique des vieux aèdes se réveille chez le poète. Il s'efforce de lui donner une voix dans *Les Burgraves*. Incompris, il ne revient pas au drame historique, dans lequel il sent qu'il a donné sa mesure. Le « Témoin de sa vie » s'est trompé, sciemment ou non, sur les véritables mobiles de cette retraite volontaire : « Il avait moins besoin du théâtre : il allait avoir la tribune ». — Phrase à panache, recouvrant une idée fausse ! Si Victor Hugo renonça à faire jouer ses pièces, c'est que l'art dramatique, tel qu'il l'avait jusqu'alors entendu, cessa tout à coup de le satisfaire. L'inspiration épique et le sentiment lyrique l'envahissent désormais tout entier. Or, un théâtre étayé sur de tels fondements déroutait par trop les habitudes du public. *Il était condamné d'avance*. Il ne pouvait guère être qu'un théâtre *en liberté*, que le spectateur dédaignera, mais dont le lecteur, commodément installé dans son fauteuil, se jouera des fragments à lui-même sur la scène de sa fantaisie, sur « ce théâtre idéal que tout homme a dans l'esprit[2]. »

1. S'il songe à remettre ainsi sur la scène des personnages de création ancienne, Hugo, nous l'avons vu, ne dédaigne pas non plus de reprendre en ses cartons plusieurs vers de ses pièces antérieures, qu'il avait sacrifiés à la revision. Il logera, par exemple, dans *Les Burgraves*, le morceau *sur le serment* qu'il a retranché du Ve acte d'*Hernani*, et, dans la scène de *Le Roi s'amuse*, où François Ier lutine Maguelonne, le compliment sur la *belle main* que Saverny adressait à Marion.

2. V. Hugo, Projet de préface pour le *Théâtre en liberté*.

APPENDICE

NOTES SUR VICTOR HUGO ET LA MUSIQUE[1]

« Quoi ! par de vains accords et des sons impuissants
Vous croyez exprimer tout ce que je sais dire ? »
(BOILEAU, *La Poésie à la Musique.*)

Victor Hugo n'aimait point la musique. En cela, il ne se distingue pas de la plupart des poètes ses devanciers ou ses contemporains. Il n'y a pas longtemps que la poésie et la musique s'efforcent de se pénétrer réciproquement; et de cette union plus étroite est née toute une génération de musiciens qui sont plutôt des littérateurs et de poètes qui pourraient bien être, avant tout, des musiciens.

Au XVIIe siècle, je ne vois guère que le burlesque d'Assoucy qui eût la prétention de composer à la fois ses paroles et sa musique. Lisez le récit de ses mémorables aventures à la cour de Savoie. Si le cumul fut rare, le régime de l'association ne donna pas de meilleurs résultats. On a souvent rappelé la longue collaboration de Lulli avec Quinault. Ce fut Quinault qui fut lésé dans ce contrat. Jamais le public ne put s'accoutumer à prendre au sérieux des vers destinés à être chantés. Faire des vers pour être mis en musique, est-ce donc si difficile? — « Je m'en chargerais bien, s'exclame Mascarille, si ce n'était déroger! » — « Et moi, morbleu! je n'y saurais consentir, riposte M. Lysidas; car c'est un genre d'ouvrages de l'esprit qui est merveilleusement frivole et furieusement contre les règles.

1. Une rédaction, légèrement abrégée, de cette esquisse a paru d'abord (juillet 1902) dans un périodique spécial, la *Revue d'histoire et de critique musicales.*

Et d'abord, je ne vois point qu'Aristote en ait parlé en aucun endroit. » — Aussi l'accord est-il parfait sur la question. Quand, en 1672, fut joué le premier opéra français, *Pomone*, Saint-Évremond affirma que la musique était fort belle. Mais il ajoutait aussitôt : « On entendait le chant avec agrément *et les paroles avec dégoût.* » A la demande de Mme de Montespan, Racine, un jour, essaya de composer un opéra. Jamais il ne put s'en tirer. Boileau, qui s'était chargé du prologue, mit au jour une fâcheuse rapsodie, qui lui valut d'être comparé par d'Alembert au maître de musique de M. Jourdain. Le divin Orphée lui-même, ajoute le philosophe, eût peiné en vain pour mettre en musique de pareils vers. Le XVIIIe siècle consacre l'opinion répandue, en vertu de laquelle on ne chante que ce qui ne mérite pas d'être dit. Écoutons Voltaire. Dans l'opéra, dit-il, « les paroles sont presque toujours asservies aux musiciens qui, ne pouvant exprimer dans leurs petites chansons les termes mâles et énergiques de notre langue, exigent des paroles efféminées, oisives, vagues, étrangères à l'acte, ajustées comme on peut ».

Fidèle à ce préjugé, qu'il retenait par tradition et contre lequel son tempérament ne protestait pas, Victor Hugo professa toute sa vie un souverain dédain envers la musique. Il n'a jamais pu chanter une note juste; c'est le « Témoin de sa vie » qui nous l'apprend. On a remarqué qu'il célèbre Albert Dürer plus volontiers que Bach ou Beethoven, et que, s'il lui arrive d'exalter le génie musical, c'est sans conviction. On est allé jusqu'à l'accuser de grossière ignorance, pour avoir affirmé « *que la musique date du XVIe siècle* » et de Palestrina. Aux yeux d'un historien, cette assertion est certainement puérile. Aux yeux d'un artiste, elle est défendable. C'est celle de Nietzsche : « La musique (moderne) prend naissance, dans le catholicisme régénéré après le Concile de Trente, par Palestrina qui servit de résonance à l'esprit nouvellement éveillé, intime et profondément ému [1] ». Tels ceux qui écrivent : « le roman (moderne) date de J.-J. Rousseau » ; ou bien : « notre théâtre a eu pour fonda-

1. Nietzsche, *Humain, trop humain* ; trad. Henri Albert (*Pages choisies*).

teur P. Corneille. » — Hugo, très probablement, ignorait les œuvres musicales du XVe siècle; mais il n'ignorait ni l'existence des troubadours et des trouvères, ni le rôle du chœur dans la tragédie grecque, ni le caractère du lyrisme chez les anciens. Son dithyrambe en faveur de Palestrina n'est nullement une opinion critique sur le grand compositeur; il signifie qu'à partir du XVIe siècle l'*expression* va jouer un rôle prépondérant dans l'art des sons; et cette idée ne laisse pas, au fond, que d'être juste.

Cette « musicophobie » est, d'ailleurs, essentiellement romantique. On aurait tort d'imaginer que Lamartine, par exemple, de qui la langue est si *musicale*, prisât fort la musique, surtout alors qu'elle s'attaquait à ses propres vers. Il s'en est expliqué nettement dans le *Commentaire* du *Lac*, en citant la mélodie de Niedermeyer, qu'il définit avec dédain : « une traduction en notes ». — « J'ai toujours pensé que la musique et la poésie *se nuisaient en s'associant.* » — Mais le poète le plus réfractaire à l'émotion musicale, ce fut peut-être Théophile Gautier qui, de son propre aveu, préférait le grincement d'une scie au chant exécuté sur la quatrième corde par le plus habile violoniste. Ainsi, le principe de *transposition d'art*, grâce auquel la poésie cherche à gagner de nouvelles forces par le commerce de la musique et l'imitation de ses procédés, ce principe, dis-je, est d'application toute récente : c'est l'école symboliste qui l'a surtout invoqué.

Voilà pourquoi, dans les livres d'*ana* qui ont été publiés sur Victor Hugo (ils commencent à être nombreux), les témoignages abondent de cette méfiance instinctive du poète à l'égard de la grande rivale. Parmi ces anecdotes, l'une des plus amusantes est contée par M. Lesclide [1]. On avait, un jour, arraché au poète l'autorisation de lui faire entendre une petite Espagnole qui jouait de la harpe à ravir. Les morceaux succèdent aux morceaux durant toute la soirée. Le poète complimente l'artiste avec la grâce qui lui était habituelle. Mais, resté seul avec quelques intimes : « C'était charmant, prononça-t-il d'un air sombre ; mais il ne faudrait pas recommencer. » — « Jamais il n'eut de piano chez lui », note encore M. Lesclide. Cependant, dans un article

1. Richard Lesclide, *Propos de table de Victor Hugo.*

plutôt malveillant, sorte de diatribe de parent pauvre (*Revue blanche* du 1er mars 1902), M. P. Chenay, parlant de la fille du poète, s'exprime en ces termes : « Adèle avait son piano pour toute ressource. Personne n'écoutait la musique qu'elle composait : elle n'avait, d'ailleurs, aucune prétention à la produire. » Quoi qu'il en soit, l'animosité de Victor Hugo contre cet instrument perce sous ces quelques mots d'une lettre qu'il écrivait à Mme de Girardin, le 9 janvier 1853, pour lui recommander une jeune virtuose : « Elle donne au piano, *cette bête de bois*, une âme magnifique. »

A Hauteville-House, la musique n'était pas absolument proscrite. « Oh ! n'exilons personne... », avait dit le poète. Mais quelle musique y pouvait-on faire? Lisez dans le recueil de M. Gustave Rivet, *Victor Hugo chez lui*, l'histoire du « bonhomme Durand » et de sa *Marche guerrière*. J'ai retrouvé, parmi les notes et fragments qui accompagnent le manuscrit de *Torquemada*, quelques mots inscrits sur un papier de soie ayant servi à envelopper de la musique. Ce papier porte encore l'étiquette : « Envoi de Aymard Dignat, éditeur de musique, 18, rue Laffitte, Paris ». Et le paquet était adressé à Victor Hugo lui-même. Un autre débris d'enveloppe conserve les mots : « Musique imprimée ». L'envoi était fait de Rouen pour Bruxelles (2 novembre 1869), et Victor Hugo y a ajouté cette mention : « A emporter pour le Christmas ». Ainsi, Victor Hugo recevait parfois de la musique; et l'on en faisait chez lui le jour de Noël. Musique de circonstance, assurément. Duo pour Georges et Jeanne? Nenni; ils n'ont pas trois ans à eux deux! Un chœur de petits enfants, plutôt.

Je pourrais multiplier ces notules. Aussi bien, le poète ne poussait pas l'horreur de la musique jusqu'à ne pas la souffrir lorsqu'elle servait une cause qui lui était chère. Telle pièce des *Châtiments* fut écrite au dos d'un programme de concert, rédigé en anglais. Ce concert[1], donné à Jersey, le 26 avril 1853, au profit des réfugiés politiques italiens, se composait en majeure partie d'œuvres de Rossini, Mozart, Donizetti et Verdi. Il se terminait par le *God save the queen*. Nul doute que Victor Hugo n'y ait assisté,... ce qui ne veut pas dire qu'il l'ait écouté. Enfin, comme il *tolérait*[2] la

1. En voir le programme détaillé (*Papiers d'autrefois*, p. 48).
2. Notez qu'à tout le moins Hugo sait, à l'occasion, tirer de

musique, il accordait généreusement son consentement à tous les compositeurs qui lui demandaient la permission de mettre ses poèmes en musique. Il est permis de supposer qu'il devenait plus indulgent envers elle lorsqu'elle se chargeait de rendre ses vers populaires et de commenter son inspiration. Non, certes, qu'il lui attribuât le pouvoir de rien ajouter à la poésie. Mais quoi! la musique n'aide-t-elle pas à retenir les paroles? C'est là son réel avantage, au gré d'un poète. Combien de gens n'eussent point su par cœur les couplets de Gastibelza, sans la chanson trop connue? C'est pourquoi Victor Hugo lui-même écrivit beaucoup de *chansons* ou de *guitares*, avec l'idée qu'elles seraient soulignées par une mélodie. Je ne puis penser que ce noble esprit fût demeuré insensible aux beautés d'un *commentaire* harmonique tel que celui de *La Fiancée du timbalier*, par exemple, ou du *Pas d'armes du Roi Jean*, par le maître Saint-Saëns. Et puis, n'y-a-t-il pas, dans ce simple fait que les compositeurs vous recherchent, une consécration du génie, appréciable, au moins pour un jeune poète? Dans son vaste salon de la place Royale, il laissait organiser des concerts, où ne manquaient pas ses œuvres. Un jour, raconte M. J. Claretie (*Journal* du 25 décembre 1901), « un groupe choisi d'invitées, des jeunes filles, chantèrent les chœurs de *La Esmeralda*, musique de Louise Bertin. Parmi ces chanteuses, il y en eut une blonde, grande, belle, souriante, admirative et admirée, une jeune Espagnole qui s'appelait Mlle de Montijo, et qui devait être l'Im-

bons effets d'un vieux chant populaire où se résume et se concentre, pour ainsi dire, l'âme d'une race. Il n'est pas non plus insensible à l'impression de sourde mélancolie que peut susciter en nos cœurs le son de tel naïf instrument national : ainsi, dans *Les Travailleurs de la mer*, la mélodie *Bonny Dundee*, *leitmotiv* d'un amour ingénu, que Déruchette joue sur son piano et Gilliatt sur le *bug-pipe*.

Ces instruments nationaux, Hugo, volontiers énumérateur, les fera résonner tous ensemble en une espèce de *phrase-orchestre*, ronflante à souhait : « Il y avait un circus à femmes retentissant du matin au soir d'une sonnerie magnifique de toutes sortes d'instruments, psaltérions, tambours, rubèbes, micamons, timbres, chalumelles, dulcaynes, gingues, chevrettes, cornemuses, cornets d'Allemagne, eschaqueils d'Angleterre, pipes, fistules, flajos et flageolets. » (*L'Homme qui rit*, III, III.)

pératrice Eugénie. » — N'y a-t-il pas là de quoi bien humaniser les plus récalcitrants?

En revanche, il y avait deux choses que Victor Hugo ne pardonnait pas : d'abord, la musique de scène, qui empêchait d'écouter le drame; en second lieu, les ballets ou les opéras comiques qui, joués en même temps que ses pièces, nuisaient à leur succès. Le « Témoin de sa vie » raconte, à ce propos, des souvenirs d'autant plus savoureux qu'ils sont moins exempts de rancune rétrospective. Tous sont, d'ailleurs, plus ou moins inexacts. Vous verrez dans ce récit comment Harel, le directeur de la Porte-Saint-Martin, refusa de confier la musique de *Lucrèce Borgia* à Meyerbeer ou à Berlioz : « Je veux un air qui soit à plat ventre sous les paroles ». — Est-ce Harel qui parle, ou bien Victor Hugo? — Vous y verrez aussi comment Hugo, s'interposant auprès de M. Guizot pour la création du Théâtre de la Renaissance, demanda « le droit à la musique, mais comme *collaboratrice* et *servante* du drame, et non comme maîtresse ». A entendre le « Témoin », la Musique se serait montrée d'une ingratitude noire, en entravant le succès de *Ruy-Blas*. On jouait au même théâtre *L'Eau merveilleuse*, de Grisar : « Pour l'opéra comique, les portes fermèrent, les gonds se turent, les calorifères chauffèrent, le parterre applaudit ». Ce n'est pas la seule fois que l'auteur crut devoir se plaindre de la « mélomanie » d'un directeur. Déjà, avec *Lucrèce Borgia*, on avait voulu donner, en lever de rideau, un vaudeville d'Anicet Bourgeois, *Le petit souper*. Mais le public, impatient, trépigna et refusa d'écouter le vaudeville. Le « Témoin » relate l'aventure avec un secret plaisir, comme un bon tour joué par la littérature à la musique.

*
* *

Mais ne serait-ce pas faire tort au poète que d'insister sur de telles gamineries et de se confiner dans le domaine de l'anecdote? Il convient d'élargir la question. Dans la constitution même du génie de Victor Hugo, ne trouverions-nous pas aisément l'explication de cette froideur, pour ne pas dire plus, de cette incuriosité ou de cette hostilité vis-à-vis de la musique[1]?

1. Cette hostilité s'exprime parfois par de plaisantes boutades

En un livre curieux, où la physiologie tient plus de place encore que la critique littéraire, M. Léopold Mabilleau[1] a surabondamment prouvé que l'auteur de la *Légende des Siècles* était un *visuel*, surtout impressionné par le dessin et le relief des choses, par les contrastes de la lumière et de l'ombre. Il sut voir le monde extérieur, et le sens de la vue fut développé, chez lui, au détriment des autres sens. Il avait besoin de *voir* ses personnages, de fixer *plastiquement*, à mesure qu'il les faisait vivre, leurs traits, leurs attitudes, leurs costumes. Aussi dessinait-il volontiers sur ses manuscrits, et à côté. Il ébauchait même les maquettes des décors. Écrivant *Les Travailleurs de la mer*, il alla jusqu'à faire habiller une poupée en Guernesiaise de l'époque. Et cette poupée lui représentait Déruchette, son héroïne. Tout cela est parfaitement juste, et nul n'y contredit : « Les choses qui volent et les choses qui rampent remplissent les trois quarts de ses conceptions ». — Est-ce à dire que la musique lui soit demeurée un monde fermé, qu'il ait été indifférent aux sensations auditives[2]? En ce cas, il ne saurait être « le Poète », car il lui manquerait une des inspirations essentielles de la poésie. M. Mabilleau a donc été amené à étudier, chez Victor Hugo, *les mouvements et les sons* (Deuxième partie, chap. IV). Là, j'ai bien peur qu'il n'ait un peu sacrifié à l'esprit de système. Parmi les poètes, dit-il, et même parmi les artistes, on peut distinguer deux catégories, d'après la nature de leur sens auditif. Les uns n'admettent volontiers que les sons d'intensité moyenne, normale. Les autres ne goûtent que les bruits violents, en opposition brusque avec le silence ambiant. Les uns sont donc faits pour la vraie musique, et les autres... pour le charivari. « D'un côté sont les Mozart et les Lamartine, — de l'autre, les Berlioz et les Victor Hugo. » Il s'ensuivrait que, sans contester à Victor Hugo les qua-

du genre de celle-ci. Le philosophe misanthrope Ursus, dans *L'Homme qui rit*, résume ainsi l'éducation qu'il a donnée à ses deux élèves : « J'ai enseigné à Gwynplaine *Tout*, y compris le latin, et à Dea *Rien*, y compris la musique ».

1. *Victor Hugo* (Hachette, collection des Grands écrivains, p. 101).
2. Cf. ce vers de l'*Année terrible* (*A l'Allemagne*) :

« Vous avez Beethoven, comme la Grèce Homère. »

lités d'harmonie et de rythme du style et de la versification, on devrait lui refuser l'aptitude à saisir cette espèce d'harmonie qui consiste dans l'accord établi « entre le groupe des phénomènes extérieurs répercutés dans l'oreille et l'expression verbale donnée par l'artiste ». Conséquence directe : Hugo ne sera jamais affecté que par « les saillies et les contrastes du son ». Disposition que réprime encore, dans la première partie de la carrière du poète, un certain sens de la mesure et de l'équilibre, une certaine timidité, peut-être, mais qui s'accorde toute liberté avec l'âge. « Dès *Le Rhin*, l'ouïe s'exalte et se détraque »; les oreilles « ne s'ouvrent plus qu'aux chocs ».

Mon Dieu! moi, je veux bien,... comme disait Sarcey quand il s'apprêtait à vous réfuter. Mais la thèse, ainsi présentée, me paraît difficile à soutenir. Elle pèche par excès de rigueur, et par une classification trop absolue. Ainsi, trois points, deux phases : 1° Victor Hugo n'est pas naturellement musicien; 2° il perçoit encore quelques sensations auditives d'intensité moyenne, susceptibles de se traduire en images verbales de demi-teinte, *jusqu'en 1842*; 3° à partir de cette date, l'ouïe ne s'ouvre plus qu'aux bruits inattendus, aux heurts violents du son; et l'image, qui transpose la sensation, l'exagère. — Théorie dangereuse! Il faudrait prouver que, depuis 1842, Victor Hugo n'admit plus dans son style de métaphores musicales de nuance douce ou moyenne, qu'il orchestra, désormais, toujours *fortissimo*, et jamais *piano*, ni même *mezzo-forte*. Or, il serait aisé de soutenir le contraire.

Je puise au hasard, car on peut recueillir, dans l'œuvre du poète et du prosateur, beaucoup plus d'images musicales qu'on ne se le figure communément. — Voici, par exemple, deux vers du poème de *La Révolution* :

> *Écoutant* la *fanfare* idéale des cieux
> Qu'*accompagnent* les vents, *mystérieux orchestre*....

Un fragment de *Toute la Lyre*, qui est de 1859, et rappelle l'inspiration des *Chansons des rues et des bois* :

> Si vous aimez la *musique*,
> C'est ici qu'est son plein vol;
> *Gluck* tousse, *Haydn* est phtisique
> A côté du rossignol.

Ici la fleur, le poète
Et le ciel font des *trios*.
O *solos* de l'alouette!
O *tutti* des loriots!

Chant du matin, fier, *sonore!*
L'oiseau vous le *chantera*.
Depuis six mille ans, l'aurore
Travaille à cet *opéra*....

C'est frais, un peu précieux. Ce n'est nullement discordant ni exagéré. — Et ce charmant quatrain, dans *Esca* : quoi de mieux nuancé?

La vie enfin doit presque être un conte de fée.
Je la veux de *chansons* et de joie étoffée.
Phébus, si cet *orchestre* à ma guise marchait,
Ne serait pas de trop pour en tenir l'*archet*.

— Puis, ce joli vers des *Quatre Vents :*

Un *hymne harmonieux* sous des feuilles de tremble....

— Ou ceux-ci, dans *Toute la Lyre :*

Comme un nid d'oiseaux *chante* et *jase* dans les bois....
— Tandis que l'ouragan, qui parfois semble *rire*,
Puis éclate en *sanglots*,
Joue avec les agrès, comme avec une *lyre*,
Un *chant* noir sort des flots....

— Et, dans le *Théâtre en liberté* :

Et je savourerais, seul dans ma stalle verte,
Force *partitions* que m'exécuterait
Le vent *musicien* dans l'*orchestre* forêt....

Assurément, cette dernière métaphore n'est pas fort heureuse. Un musicien n'*exécute* pas *des partitions dans un orchestre*, surtout lorsqu'il est seul. La forêt serait plutôt l'instrument, l'*orgue*, si vous voulez, dont jouerait le vent musicien. Mais, pour être incohérente, l'image n'est pas pour cela excessive ni brutale. — En voici d'autres :

Une haute rose trémière
Tressait sur le toit de chardons
Ses *cloches* pleines de lumière
Où *carillonnaient* des bourdons....
(*Chansons des rues et des bois.*)

Des sombres *clairons* invisibles
Ton oreille *entend* les *accords*....
Gluck et *Beethoven* sont à l'aise
Sous l'ange où Jacob se débat;
Mozart sourit, et *Pergolèse*
Murmure ce grand mot : *Stabat!*...
Chacun fait son *verset* du *psaume*....
L'*hymne* instinctif et volontaire....
Quand sur nos deuils et sur nos fêtes
Toutes les *cloches* des tempêtes
Sonnent au suprême *beffroi*....
(*Contemplations.*)

Il y a plus. Dans les paroles de la Bouche d'ombre, qui sont volontiers apocalyptiques, de toutes les métaphores que l'on rencontre, celles qui se rapportent aux sons pourraient bien être les plus *tempérées* :

Ex. : Tous les *rugissements se fondent en prières*....
Le vent *gémit*, la nuit *se plaint*, l'eau *se lamente*....
Oh! comme vont *chanter* toutes les *harmonies*....
Comme *tressailleront* toutes les grandes *lyres*
De la sérénité!...

Ces citations, qu'on multiplierait à volonté, serviront, je pense, à prouver qu'à côté de l'*exaspération* accidentelle du sens auditif, qui fait que Victor Hugo définira le printemps « un alleluia formidable », ou l'aurore « un sanglot de lumière », il existe, parmi la variété de son œuvre, d'autres métaphores plus calmes, moins exceptionnelles, où les données de ce sens ne sont ni déformées, ni amplifiées à l'excès. Ce qui ne veut pas dire que tout cela soit exactement raisonné, pesé, *pourpensé*, et que Victor Hugo ait eu, à un degré quelconque, le sens critique en musique. Quand il écrit, par exemple :

Gluck est une forêt, Mozart est une source....

je n'affirme pas qu'il ait bien su pourquoi il établissait cette différence, ni même que la distinction ait un sens. Je l'estime plus sincère en son ironie, lorsqu'il prête au duc Gallus (*Esca*) cette boutade :

... Dadais métaphysique!
Hors la bonne cuisine et la bonne musique,
Qui sont la même chose au fond, je n'aime rien!

Rossini, le fameux gourmet, eût été ravi de cette assimilation imprévue. Au cours de la même pièce, le poète rend hommage à Grétry :

Et quant au séraphin, il s'appelle Grétry.

Mais, ô éclectisme ! on lit dans le manuscrit, sous la rature, ce premier état du vers :

Et quant au séraphin, *il a nom Monsieur Gluck!*

Gluck, Grétry,... ce lui est tout un. — Raison? ou rime? — Rime, plutôt : car *Grétry* rime avec *meurtri*, qui termine l'autre vers.

Craignons donc d'être trop absolus quand nous nous attaquons à Victor Hugo. Il réunit tous les contrastes. Ce n'est pas pour rien qu'il est le dieu de l'antithèse : on risque fort à vouloir l'enfermer dans l'enclos d'une définition. La métaphore musicale, chez lui, n'est pas forcément démesurée, même après *Le Rhin*. En revanche, il est une observation que l'on doit faire, et qui se vérifiera fréquemment. Chez Hugo, par ce fait même qu'il n'est pas du tout musicien, l'impression auditive n'est guère durable. Si parfois l'image se prolonge, elle ne tarde pas à se dénaturer, à recourir à d'autres images, visuelles, celles-là; le poète revient ainsi à sa nature primitive, à la disposition fondamentale de son tempérament. Dans *William Shakspeare*, il a écrit ceci : « Le poète a deux oreilles, l'une qui écoute la vie, l'autre qui écoute la mort. » Chez lui, l'oreille qui écoute la vie réclame presque toujours l'assistance de l'œil, à un moment donné. Résultat de cette union : aux images qui semblent d'abord *auditives* viennent tout de suite se souder d'autres images *visuelles*, lesquelles modifient les premières, souvent au détriment de la cohérence de la métaphore. Quelques exemples, glanés çà et là dans les vers et la prose des diverses phases de l'œuvre, feront mieux comprendre ce que je veux dire :

Si l'on t'apporte, un soir, quelque *musique en deuil....*

(*Voix intérieures.*)

La musique, parce qu'elle est triste, devient immédiatement, pour l'œil du poète, une femme vêtue de noir.

Le *tocsin haletant bondissait* dans les tours....

(*Chants du crépuscule.*)

La grosse voix des cloches s'essouffle, et semble sauter au haut du clocher.

Tout amour
Est, beau sire,
Une *lyre*
Qui soupire
Nuit et jour.

(*Esmeralda.*)

Ici, la métaphore est à peine modifiée. Mais voyez celle-ci, dans *Choses vues* : « Le *son* du canon *éclate* à la fois à trois points différents de l'horizon. Ce triple *bruit* simultané enferme l'oreille dans une sorte de *triangle* formidable et superbe. » Et voilà l'image sonore aboutissant à une figure géométrique. — Celle-ci encore, sur des jeunes filles qui chantent en chœur : « Elle en prenait ordinairement une *gamme* complète, c'est-à-dire sept, de dix ans à seize inclusivement, voix et tailles assorties, qu'elle faisait chanter debout, alignées côte à côte par rang d'âge, de la plus petite à la plus grande. Cela offrait aux *regards* comme un *pipeau* de jeunes filles, une sorte de *flûte de Pan* vivante, faite avec des anges. » (*Les Misérables.*) Suivez-vous le trajet accompli par l'image? La *gamme* sonore est devenue, pour l'œil, une *flûte de Pan.* — Ailleurs, les gammes deviennent

... De chastes sœurs dans la vapeur couchées,
Se tenant par la main et chantant tour à tour.

Le flot vient et *bondit*, comme la cloche dans le clocher (*Toute la lyre*). Puis, c'est l'heure du carillon (*Les Rayons et les Ombres*) :

Elle *vient*, secouant sur les toits léthargiques
Son *tablier* d'argent plein de *notes* magiques,
Sautant à petits pas comme un oiseau joyeux.

Dans *Éviradnus*, la chanson qu'on entend dans la forêt s'éteint « *comme un oiseau se pose* ». — Dans la *Légende*, la

conscience humaine qui veut crier « a l'Église pour pituite ». Le ciel,

... tout frémissant du glorieux réveil,
Ouvrait les deux *battants* de sa *porte sonore*.

Les clochers sont parfois des tours retentissantes, mais, plus souvent :

De grands pasteurs gardant des troupeaux de maisons.
(*Les Quatre Vents.*)

La lyre galope sur les âmes, tel un cheval échappé :

... Et ma *lyre* aux *fibres* d'acier
A passé sur ces âmes viles,
Comme *sur le pavé* des villes
L'ongle résonnant du coursier.
(*Odes et Ballades.*)

Inversement, l'azur se transforme en un *orgue* qui fait retentir dans les champs *des plain-chants* (*Théâtre en liberté*). Mais, sitôt après, la métaphore évolue, et, dans ces mêmes champs, le jardinier céleste se promène avec son arrosoir. La verdure est « une *gamme harmonique* qui va de l'aigue-marine à l'émeraude. » (*Quatre-vingt-treize.*) Ici, la transposition d'un sens à l'autre est brutalement marquée. Et cela, parfois, ne va pas sans un certain pédantisme, comme dans cette phrase des *Travailleurs de la mer* : « Le vaste trouble des solitudes a une *gamme* : *crescendo* redoutable ; le grain, la rafale, la bourrasque, l'orage, la tourmente, la tempête, la trombe : les *sept cordes de la lyre* des vents, les *sept notes* de l'abîme ». — Les grelots du fou de Cromwell ne *sonnent* pas : ils *tremblent*. La nature est un immense *clavier* vibrant sous des doigts puissants (*Feuilles d'automne*).

La mort, elle aussi, est un clavier :

La mort est un *clavier* qui *frémit* dans les branches.

Mais le poète ne s'attarde pas à l'entendre frémir ; il le contemple :

Et les touches, tantôt noires et tantôt blanches,
Sont vos pierres et vos cercueils.
(*Légende des Siècles.*)

Les flots chantent aussi (*Quatre Vents*) :

Ces noirs *chanteurs chantant* sans cesse *le même air*,
Les flots, dressent *leur blanche crête*....

Un chanteur ne dresse point sa *crête*, à moins que ce ne soit un coq; l'image, en route, a changé, a dévié.

Voilà comment, au gré de la fantaisie du poète, le son devient, ainsi que tout le reste, un être qui vit, circule, rampe, vole, agit, se démène. Il ne l'entend pas, ou, du moins, il cesse presque aussitôt de l'entendre. Mais il le *voit*, il le suit des yeux, il le regarde marcher et se répandre. Une impression qui, pour tout venant, se traduirait par un *crescendo* suivi d'un *decrescendo*, s'exprime, pour lui, par des *alignements* croissants et décroissants. Les manuscrits mêmes l'attestent. Nous en avons trouvé la preuve en étudiant la célèbre pièce des *Djinns* dans le manuscrit des *Orientales*[1]. J'en relève encore, dans *Toute la lyre*, un exemple typique. C'est un délicieux morceau de vingt-huit vers, de tous points achevé. Dans *Les Sept cordes*, il porte le n° XV de la troisième division (*Pensée*). Il n'a point de titre, mais on pourrait l'intituler : *Médisance*, et le comparer au couplet classique de Beaumarchais sur la *Calomnie*. Chez Beaumarchais, les progrès de la calomnie s'expriment par une image musicale. Les termes musicaux y abondent : *pianissimo*,... *crescendo*, etc. — Pour Hugo, rien de pareil. Le mot « désagréable à quelque individu », une fois lâché, s'incarne en une personne. Il *court*, *part*, *bondit*,

Il marche, il a deux pieds, un bâton à la main,
De bons souliers ferrés, un passe-port en règle;
Au besoin, il prendrait des ailes comme l'aigle!
Il vous échappe, il fuit, rien ne l'arrêtera;
Il suit le quai, franchit la place, et cætera,
Passe l'eau sans bateau dans la saison des crues,
Et va, tout à travers un dédale de rues,
Droit chez le citoyen dont vous avez parlé.
Il sait le numéro, l'étage : il a la clé;
Il monte l'escalier, ouvre la porte, passe,
Entre, arrive, et, railleur, regardant l'homme en face,
Dit : « Me voilà! je sors de la bouche d'un tel ».
— Et c'est fait. Vous avez un ennemi mortel.

Rien ne saurait, je crois, mieux que ce rapprochement, montrer à quel point le sens de la vue guide Victor Hugo, alors même qu'il évoque l'image d'un son. On trouverait là

1. Cf. nos *Papiers d'autrefois* (*Les manuscrits de Victor Hugo*, p. 29.)

l'explication de bien des incohérences apparentes qui lui ont jadis été durement reprochées par des gens qui les jugeaient arbitraires. Nisard, qui ne fut jamais tendre pour le romantisme, écrivait déjà, à propos des *Feuilles d'automne* : « On y trouve... *des images qui se choquent entre elles et produisent d'autres images*,... un cliquetis *qu'on verrait et qu'on entendrait tout ensemble* ». Retenons cette appréciation qui, de la part de D. Nisard, impliquait assurément une critique. Peut-être, à prendre les choses sous un angle différent, y découvrirait-on la description assez exacte d'un procédé propre à Victor Hugo, disons même, d'une disposition particulière de son imagination créatrice : la tendance à continuer *visuellement* les métaphores musicales [1]. *Dieu*,

1. C'est, en résumé, le sens de la vue qui guide Hugo, lors même qu'il évoque l'image d'un son. Pour lui, le glas est une voix, la cloche est un être animé :

« Une cloche tragique, cela vous *regarde*. » — « Qu'est-ce que ce *marteau*, la cloche, forge sur cette *enclume*, la pensée? » (*L'Homme qui rit*.) — Et ne croyez pas que le poète procède ainsi sans en avoir conscience. De cette disposition naturelle à remplacer l'image auditive par une image visuelle il saura même, au besoin, tirer des effets nouveaux.

Dans *Quatre-vingt-treize*, le marquis de Lantenac assiste à un spectacle extraordinaire en considérant au loin, au fond de la plaine, le clocher de Cormeray, dont la silhouette se découpe nettement, avec la cage de la cloche, carrée, à jour, sans abat-son, et ouverte aux regards des quatre côtés, suivant la mode des clochers bretons. — Citons ici l'écrivain :

« Or, cette cage apparaissait alternativement ouverte et fermée, à intervalles égaux; sa haute fenêtre se dessinait toute blanche, puis toute noire; on voyait le ciel à travers, puis on ne le voyait plus; il y avait clarté, puis occultation, et l'ouverture et la fermeture se succédaient d'une seconde à l'autre, avec la régularité du marteau sur l'enclume..... »

Tous les clochers des environs lui offraient le même spectacle.

« Qu'est-ce que cela voulait dire?

Cela signifiait que toutes les cloches étaient en branle.

On sonnait le tocsin, on le sonnait frénétiquement, on le sonnait partout, dans tous les clochers, dans toutes les paroisses, dans tous les villages, et l'on n'entendait rien.

Cela tenait à la distance, qui empêchait les sons d'arriver, et au vent de mer, qui soufflait du côté opposé et qui emportait tous les bruits de la terre hors de l'horizon.

qui renferme des pages magnifiques, contient cette métaphore mi-partie musicale et visuelle, qui n'est pas la moins curieuse de celles que nous avons relevées, et qu'il serait dommage de ne pas citer intégralement ici :

Allons, fais un effort, esprit plus grand que l'aigle!
Prends ton échelle, prends ta plume, prends ta *règle!*
Toute cette *musique* à l'ineffable *bruit*
Est là sur le *registre* effrayant de la nuit;
Va, monte; tu n'as plus qu'à tracer des *portées*
Sous les septentrions et sous les voies lactées
Pour *lire* à l'instant même, au fond des cieux vermeils,
La *symphonie* écrite en *notes* de soleils!

(*Dieu;* VII, *L'Ange.* Date : 1855.)

*
* *

Il resterait à dire quelques mots de la musique de scène des drames de Victor Hugo et des ouvrages lyriques, fort nombreux, qui ont été tirés de ces drames.

Malheureusement, les renseignements que nous avons pu réunir sur la musique de scène sont incomplets. Les directions théâtrales sont, en général, plutôt indifférentes à cette question. A la Comédie-Française, les archives ne contiennent rien à cet égard, et l'érudit bibliothécaire, M. Monval, se déclare incompétent. V. Hugo considérait la musique comme accessoire; et, bien souvent, telle chanson de ses drames (les manuscrits en font la preuve) fut introduite après coup, parfois même, peut-être, au moment des répétitions (cf. nos études sur *Les Burgraves*, *Marie Tudor*, *Esca*, etc.). Pourtant, on rencontre des chansons au cours de la plupart de ses pièces : c'était la mode alors. — Dans *Cromwell*, qui ne fut pas joué, la chanson de Rochester (Ier acte) :

Un soldat au dur visage....

Toutes ces cloches forcenées appelant de toutes parts, et en même temps ce silence... rien de plus sinistre.

Le vieillard regardait et écoutait.

Il n'entendait pas le tocsin, et il le voyait.

Voir le tocsin, sensation étrange. »

Cette sensation, Hugo véritablement sut nous la transmettre presque chaque fois qu'il eut recours à une métaphore musicale. Il *fait voir* les sons, parce que, lui-même, il les *voit.*

et celles des quatre fous, au IIIe acte. — Dans *Hernani*, rien. — Dans *Marion de Lorme* (III, x), la courte chanson du Gracieux. — Dans *Le Roi s'amuse* (III, iii), les couplets :

Quand Bourbon vit Marseille....

et les deux vers de François Ier, au Ve acte. — Dans *Lucrèce Borgia*, la chanson à boire de Gubetta et celle de Maffio (à la note), suivies du *De profundis*. — Dans *Marie Tudor* (Journées I et II), la délicieuse sérénade de Fabiani. — Dans *Angelo* (Journée II, sc. iv), la courte romance de Rodolfo. — Dans *Ruy-Blas* (II, i), les Voix du dehors. — Dans *Les Burgraves*, l'air à boire (I, i) :

Nargue à Satan, Burgraves....

et la chanson de Lupus (I, v) :

L'hiver est froid, la bise est forte....

Enfin, il faudrait rappeler encore la chanson ébauchée dans *Esca* (livre dramatique des *Quatre Vents*).

La musique de ces chansons, de même que celle des fanfares, airs de danse, et la musique de scène variée, était presque toujours composée par le chef d'orchestre du théâtre. On a vu que l'auteur se contentait d'une mélodie qui fût « à plat ventre » sous les paroles. Je ne parle que pour mémoire des insinuations plaisantes des parodistes, lesquels prétendaient que, pour *Les Burgraves* au moins, le parterre s'était chargé de la musique [1]. Surtout quand le drame était en prose, la musique paraissait nécessaire, à l'entrée et à la sortie des personnages. C'est le fameux *trémolo à l'orchestre*, dont on s'est tant égayé depuis. Dès 1817, les auteurs anonymes d'un *Traité du mélodrame*, aujourd'hui bien ignoré, en faisaient ironiquement une loi du genre. Loi invariable. « Orchestre sourd et lugubre : c'est le tyran. Harmonie douce et moelleuse : l'amante infortunée. Cadence vive et folâtre : le niais n'est pas loin. » Ce qu'il y a de remarquable, c'est que l'un des trois auteurs était justement Abel Hugo, frère aîné du poète [2]. — Quoiqu'il

1. Voir la curieuse parodie : « *Les Burgs infiniment trop graves*. Tartinologie en trois morceaux. Paroles de M. Victor Hugo. Intermèdes de Mlle Maxime. *Musique du parterre*. »

2. A consulter également, dans *Profils et Grimaces*, d'A. Vacquerie, une page sur le drame et la musique.

en soit, ces intermèdes, dont on ne tirait point vanité, restaient presque toujours inédits et ne tardaient guère à disparaître. Nous savons que, par exception, la musique de *Lucrèce Borgia*, composée par Alexandre Piccini (le chef d'orchestre de la Porte-Saint-Martin), fut gravée par un éditeur qui la paya cinq cents francs. Le fait est cité, comme une vraie rareté, par les journaux de l'époque. C'est une preuve éclatante du succès de la pièce. Pour les autres mélodrames, toute la partie musicale est tombée dans l'oubli.

A la Comédie-Française, deux chefs d'orchestre, Barbereau et Loiseau, semblent avoir écrit successivement la musique de scène des drames représentés. Le plus connu des deux est, sans doute, Barbereau (1799-1879), qui fut plutôt un théoricien de l'art musical, professa la composition au Conservatoire, et écrivit un traité d'harmonie apprécié. Il composa, à la création, les fanfares et l'air de cor pour le cinquième acte d'*Hernani*; plus tard aussi, la musique de *Ruy-Blas* (joué au théâtre de la Renaissance). De Loiseau, probablement, celle de *Le Roi s'amuse*. Dans *Marion de Lorme*, à part les quelques vers du Gracieux, fredonnés plutôt que chantés, on n'entend que des tambours. Barbereau écrivit encore les deux chansons des *Burgraves*. Fut-ce à la demande de l'auteur ou du directeur? En tout cas, on refusa les mélodies qu'avait proposées Adolphe Adam, et qui ont été récemment offertes en souvenir à la Comédie-Française par un amateur qui les avait conservées.

Plus tard seulement, quand le théâtre de Victor Hugo fut devenu *classique* à sa manière, on fit des reprises mémorables; et, pour la musique, on s'adressa à des artistes de premier ordre, qui purent donner carrière à leur inspiration. Beaucoup de ces mélodies sont demeurées célèbres. Citons, avant toute autre, la sérénade de *Marie Tudor*, de Ch. Gounod. A la reprise de *Ruy-Blas*, en 1879, la sérénade fut mise en musique par Léo Delibes. Le même Léo Delibes écrivit pour *Le Roi s'amuse*, en 1882, toute une partitionnette d'airs de danse, du style ancien, qui est une petite merveille et qu'on a, depuis, exécutée dans tous les concerts, en « suite d'orchestre ». A la reprise des *Burgraves*, lors du Centenaire, la musique, très

sobre, était de M. Camille Saint-Saëns. Enfin, *Hernani*, qui est toujours au répertoire, se joue avec fanfare et marche de M. Laurent Léon, chef d'orchestre actuel du Théâtre-Français. La *Romanesca*, en sourdine, au dernier acte [1].

*
* *

Les compositeurs ne se contentèrent pas de souligner les situations dramatiques des pièces de V. Hugo au moyen de la musique de scène, que l'auteur leur avait abandonnée. Beaucoup d'entre eux firent cette réflexion qu'il pouvait être utile de s'appuyer sur une gloire aussi universelle, qu'un livret d'opéra écrit d'après une œuvre déjà connue et appréciée du public avait des chances de réussir, et qu'enfin les drames de Victor Hugo étaient, pour la plupart, merveilleusement découpés d'avance pour être adaptés à la forme lyrique. D'où ces *démarquages* fréquents, à l'étranger : contrefaçons qui donnèrent lieu, une fois au moins, à un procès retentissant. Ce fut l'action intentée par Hugo au sieur Étienne Monnier, qui avait traduit le livret italien de Felice Romani (*Lucrèce Borgia*, musique de Donizetti). L'histoire de ce procès, qui date de 1841, et que Victor Hugo gagna, a été résumée par M. Biré (*Victor Hugo après 1830*, t. II, chap. I). Nous n'y insisterons pas. M. Biré, on le sait, dénigre systématiquement le *caractère* de V. Hugo, tout en admirant son génie. Il présume que le poète fut engagé à soutenir ce procès, moins par le souci de l'intégrité de son œuvre littéraire que par le dépit de ne point toucher de droits d'auteur sur ses ouvrages ainsi contrefaits. Là-dessus, il commente l'amusante anecdote contée par Jules Janin. Castil-Blaze calculait, un jour, devant Hugo qu'un seul vers de ses livrets lui rapportait jusqu'à mille écus :

Chasseur diligent... (ci.... mille écus !)
Quelle ardeur te dévore... (ci.... mille écus ! !)

1. Nous devons plusieurs de ces renseignements à l'obligeance de M. Laurent Léon.

Jusqu'au « trou la la laire! » de la fin, qui valait encore mille écus. — « Faites-en autant, ajoutait-il, et je vous reconnaîtrai pour mon confrère! »

Il est fort aventureux de supposer que cette plaisanterie ait décidé Victor Hugo à poursuivre les plagiaires. De toute façon, son droit n'était pas douteux.

Lui-même, quelques années auparavant, s'était exercé dans la forme ingrate du *libretto*. De 1831 à 1836, il avait travaillé à tirer un opéra de son roman, *Notre-Dame de Paris*. Cet opéra, *La Esmeralda*, fut mis en musique par Mlle Louise Bertin. Je passe rapidement sur cette histoire, qui est connue de tous. Sur *La Esmeralda*, on trouvera des détails dans les journaux du temps, qui organisèrent une polémique autour de cet événement musical, en raison de la personnalité de M. Bertin père, directeur du *Journal des Débats*. Berlioz, à qui l'on prétendit attribuer la paternité de la musique, s'en défend dans ses *Mémoires* et dans ses lettres. Consulter encore : un article de M. Ad. Jullien (*Revue et Gazette musicales de Paris*, juillet 1872); Edm. Biré (*Victor Hugo après 1830*, t. I, chap. IX). Cette dernière étude, assez complète, doit être lue avec des réserves. Je crois que M. Biré est trop rigoureux pour Hugo lorsqu'il insinue qu'il s'efforça de rejeter sur l'auteur de la musique la responsabilité de l'insuccès [1]. Cet insuccès fut, d'ailleurs,

1. Victor Hugo se promettait une revanche de cet insuccès. Il pensait qu'elle lui viendrait de l'Allemagne. Une fois, au moins, il put croire que son vœu se réalisait. Comme il remontait le Rhin, il entendit, à Braubach, des étudiants qui, « assis sur le tronc d'un sapin détaché de quelque radeau, chantaient en chœur, avec des paroles allemandes, cet admirable air de Quasimodo, qui est une des beautés les plus vives et les plus originales de l'opéra de Mlle Bertin ». (Sans doute, l'air des cloches.)

Ce jour-là, le poète ne songea point à intenter un procès à l'auteur, non autorisé, des paroles allemandes. Il savoura cette impression, toujours douce, de se sentir connu en pays étranger; et cette sensation lui inspira, à lui, l'ennemi de la musique, une page de critique musicale qui est un peu un plaidoyer *pro domo* :

« L'avenir, n'en doutez pas, mon ami, remettra à sa place ce sévère et remarquable opéra, déchiré à son apparition avec tant de violence, et proscrit avec tant d'injustice. Le public, trop souvent abusé par les tumultes haineux qui se font autour

plutôt ce que l'on appelle un demi-succès d'estime. Peut-être Mlle Bertin avait-elle trop présumé de ses forces en se jugeant capable d'écrire tout un ouvrage de cette importance. Les critiques impartiaux sont d'accord pour reconnaître que cette jeune romantique, trop persuadée de l'infaillibilité du génie, « voulut écrire des opéras sans s'astreindre à la marche régulière des études musicales » [1]. *La Esmeralda*, reprise depuis, à Munich, en dehors de tout esprit de coterie, ne réussit point. De son côté, Victor Hugo, qui ne se doutait mie de tout le mal que lui donnerait cette tentative, ne paraît pas avoir été fort heureux dans son adaptation. Ces petits vers, souvent *mirlitonnesques*, déroutent le lecteur, qui a présente à l'esprit l'ampleur des peintures et des scènes magistrales du roman. Par suite, la courte préface dont Hugo a fait précéder la publication de sa pièce est intéressante, à cause des réticences et de la modestie affectée qu'on y devine. L'auteur y proclame bien haut qu'*il n'est rien*. En 1836, cependant, il n'ignorait nullement qu'il était déjà quelque chose. Il ne veut pas, évidemment, qu'on prenne au sérieux cet *opuscule*, simple *trame* pour « cette riche et éblouissante broderie qu'on appelle la musique ». Il s'excuse presque, au nom des « *nécessités musicales* que le poète a dû subir ». Toutefois, il ne veut point qu'on méprise le genre dit *opéra*. Et, comme conclusion de toutes ces précautions oratoires, il rappelle fièrement que *Psyché* eut « deux auteurs » : Poquelin de Molière et Pierre Corneille. — D'accord; mais, en réalité, *Psyché* eut *quatre* auteurs, et c'était une *tragédie-ballet*. Or, Corneille et Molière ne composèrent que les vers destinés à être récités; et ils sont charmants. Quant aux autres vers, faits

de toutes les grandes œuvres, voudra enfin reviser le jugement passionné fulminé unanimement par les partis politiques, les rivalités musicales et les coteries littéraires, et saura admirer un jour cette douce et profonde musique, si pathétique et si forte, si gracieuse par endroits, si douloureuse par moments : création où se mêlent, pour ainsi dire dans chaque note, ce qu'il y a de plus tendre et ce qu'il y a de plus grave, *le cœur d'une femme et l'esprit d'un penseur*. L'Allemagne lui rend déjà justice, la France la lui rendra bientôt ».

(V. Hugo, *Le Rhin*, Lettre XXII, *Bingen*.)

1. Voir Michel Brenet, article de la *Grande Encyclopédie*.

pour être chantés, ce furent Quinault et Lulli qui s'en chargèrent. Lulli fournit les paroles italiennes du premier intermède, et Quinault fit, en français, celles des quatre autres. Soit dit en passant, c'est surtout à ces dernières que ressemblent les versiculets de Victor Hugo. C'est peut-être la faute du genre.... Qui sait si, avec Meyerbeer, il eût mieux réussi[1]?

Du reste, cet échec ne découragea pas le moins du monde les compositeurs. On trouve, depuis :

Une *Esmeralda* de A. Mazzucato, en 1837;
Une du prince Poniatowski, en 1847;
Une de Dargomijski, en 1847, également;
Une de Lebeau, à Bruxelles, en 1857;
Une de Fry, à Philadelphie, en 1864;
Une de Wetterhahn (un Saxon), en 1866;
Une de l'Italien Campana, jouée à Saint-Pétersbourg, en 1870.

Enfin, l'artiste extraordinaire et mal équilibré qu'était Villiers de l'Isle-Adam avait composé, sans jamais en écrire une note, deux partitions entières d'opéras. L'une d'elles était sur *La Esmeralda* de Victor Hugo, « si meurtrièrement traitée par Mlle Bertin », ajoute le peu galant M. du Pontavice de Heussey, son biographe, qui note avec complaisance : « Pour peu que l'on fût susceptible de quelque émotion artistique, il était impossible de ne pas être empoigné lorsque, après une introduction bruyante, remplie de phrases heurtées, où le choc des verres, le froissement des épées, le tourbillon des danses, les hurlements de l'orgie s'enchevêtraient en un savant désordre, Villiers attaquait, d'une voix stridente de truand, le chœur à l'allure endiablée du début de son *Esmeralda* :

Vive Clopin, roi de Thune!
Vivent les gueux de Paris!...

1. Meyerbeer avait, paraît-il, demandé à Victor Hugo de tirer pour lui un livret de son roman. — Cf. le chapitre de *Victor Hugo raconté* et les essais d'explication qu'il contient. La pièce serait tombée par la faute de la mise en scène.

L'air de Claude Frollo, enveloppé d'un accompagnement de rires sataniques, donnait le frisson :

... L'enfer avec elle,
C'est mon ciel à moi[1] !

Je me méfie de cette musique *imitative*; et je crois que le biographe, ici, n'a pas assez oublié le degré de parenté qui l'unissait à Villiers. Un aveu, en tout cas, est précieux à retenir; c'est celui-ci : « Chabrier, un ami, pourtant, n'a pas voulu prendre au sérieux le désir du poète, qu'il essayât de noter quelques-unes de ses plus belles inspirations. »

*
* *

Voici maintenant le relevé des principaux opéras qui furent écrits sur les drames de Victor Hugo. Nous ne nous dissimulons pas que plusieurs ont dû nous échapper :

Hernani. Opéras de Gabussi (1834), Alberto Mazzucato (1844), Bellini et Verdi (1844);

Marion de Lorme; par Giovanni Bottesini (1862), Carlo Pedrotti (1865), et, plus près de nous, Ponchielli;

Le Roi s'amuse (*Rigoletto*), par Verdi (1851);

Lucrèce Borgia, par Donizetti (1834);

Marie Tudor, par Giovanni Pacini (1843) et par Kachpéroff (1860).

Angelo ne fut pas mis en musique, dit M. Biré. Mais Mercadante, dans son opéra *Il Giuramento*, en a adapté et démarqué quelques scènes (1837). — Depuis, le Russe César Cui et l'Italien Ponchielli ont composé chacun un *Angelo*.

Ruy-Blas fut mis en musique par Poniatowski (1843), Bezanzoni (1843), Filippo Marchetti (1869) et Sparapani, en Italie; par Howard (1861), en Angleterre; par Chiaramonte (1862), en Espagne; n'oublions pas non plus la majestueuse *ouverture* de Mendelssohn.

Enfin, *Les Burgraves* furent représentés à Milan, en 1845, avec la musique de Matteo Salvi.

1. R. du Pontavice de Heussey, *Villiers de l'Isle-Adam*; Savine, éditeur; 1893.

En tout, une trentaine d'opéras. Et j'en omets, assurément... mais non pas des meilleurs, sans doute!

A quoi faut-il attribuer cette prédilection des compositeurs lyriques pour les livrets tirés des œuvres de Victor Hugo? Peut-elle logiquement s'expliquer?

Francisque Sarcey opinait que les drames hugoliens étaient comme de larges *canevas*, tout prêts pour supporter la musique. On connaît cette thèse, au moins ingénieuse. Le critique du *Temps* l'a reproduite à maintes reprises, comme il avait coutume de répéter à satiété les idées auxquelles il tenait, persuadé qu'ainsi seulement elles deviennent justes ou passent pour telles, ce qui revient au même. « Tout l'art de Victor Hugo, disait-il, consiste à mettre violemment ses personnages dans une position où il puisse aisément, lui poète, s'épancher en odes, en élégies, en imprécations, et, d'un seul mot, en pièces de vers [1]. Il se prépare, comme un habile librettiste à un compositeur, des airs de bravoure, des duos, des trios, des finales. Plusieurs de ses drames (il eût pu dire : *tous*) sont devenus des opéras : c'est qu'ils avaient été coupés pour être des opéras où le vers tiendrait lieu de musique. » On a dit, de même, des *Burgraves* : « C'est un merveilleux opéra qui porterait sa musique en lui-même. »

Il y a une part de vérité dans cette théorie. Mais je crois qu'à la serrer de près on la découvrirait aisément paradoxale. Comment Hugo, d'ailleurs, aurait-il, de parti pris, découpé ses drames comme des livrets d'opéras, lui qui n'était pas musicien, qui, j'en suis bien sûr, ne s'était jamais demandé, avant de composer *La Esmeralda*, ce que ce pouvait bien être qu'un livret d'opéra, et qui, même depuis, affecta de considérer ce genre comme inférieur? (Cf. la préface de *Esmeralda*.) Il serait donc arrivé à ce résultat inconsciemment? Alors, nous voilà ramenés tout simplement à cette constatation, qui n'est pas neuve, à savoir que la psychologie intime des personnages, sur

1. C'est aussi l'avis de M. René Doumic (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1902 : *L'œuvre du romantisme au théâtre*, p. 926) : « La rêverie amoureuse, thème familier au lyrisme moderne, reparaît sous toutes ses formes dans le drame romantique (sérénades, romances, épithalames, lamentos, duos d'amour différemment orchestrés, comme dans un opéra). »

laquelle repose la tragédie racinienne, par exemple, est plus vague, plus lâche chez Hugo, toute subordonnée qu'elle est à d'autres recherches, à d'autres effets plus *extérieurs*. Mais, en ce cas, c'est le procès de toute la formule romantique qu'il faudrait entreprendre; et cela nous écarterait singulièrement de notre sujet bien délimité.

Peut-être les musiciens ont-ils été séduits surtout par les situations sublimes et violentes que renferment ces drames, ou encore par le grandiose de certains sentiments et de certains personnages. Assurément aussi, comme nous l'avancions tout à l'heure, ils ont été tentés de se créer un peu de gloire à l'ombre d'un nom illustre, convaincus que le seul fait d'être présentés au public par un génie comme Victor Hugo leur serait une sûre recommandation. Et, si quelques-uns ont été déçus, ce n'est point la faute du poète. C'est la leur propre, ou c'est celle des circonstances.

*
* *

La conclusion de cette étude à bâtons rompus, c'est qu'un poète est toujours musicien dans une certaine mesure, lors même qu'il ne croit pas l'être, lors même qu'il s'en défend [1]. Au moins est-il un inspirateur, un *évocateur* musical; et c'est déjà quelque chose! Je ne pense pas que Corneille eût la voix agréable, ni même qu'il sût chanter. Racine n'apprécia sans doute que les chansons à boire, alors qu'il était jeune, et les cantiques, quand il fut devenu dévot. Néanmoins, tous deux ont inspiré de nobles œuvres musicales, tandis que nul compositeur n'entendra jamais les phrases chanter en son cerveau s'il se repaît, pour toute lecture, des *Oraisons funèbres*, du *Contrat social* ou de l'*Esprit des lois*. — Et c'est encore une supériorité de la poésie sur la prose, le poète fût-il, théoriquement et pratiquement, un piètre musicien.

1. « Victor Hugo hait principalement l'opéra, et même les orgues de Barbarie; Lamartine s'enfuit à toutes jambes quand il voit ouvrir un piano. » (Théophile Gautier, *Les Grotesques*.)

TABLE DES MATIÈRES

Pages

INTRODUCTION (*Les manuscrits dramatiques de V. Hugo*)..... 1

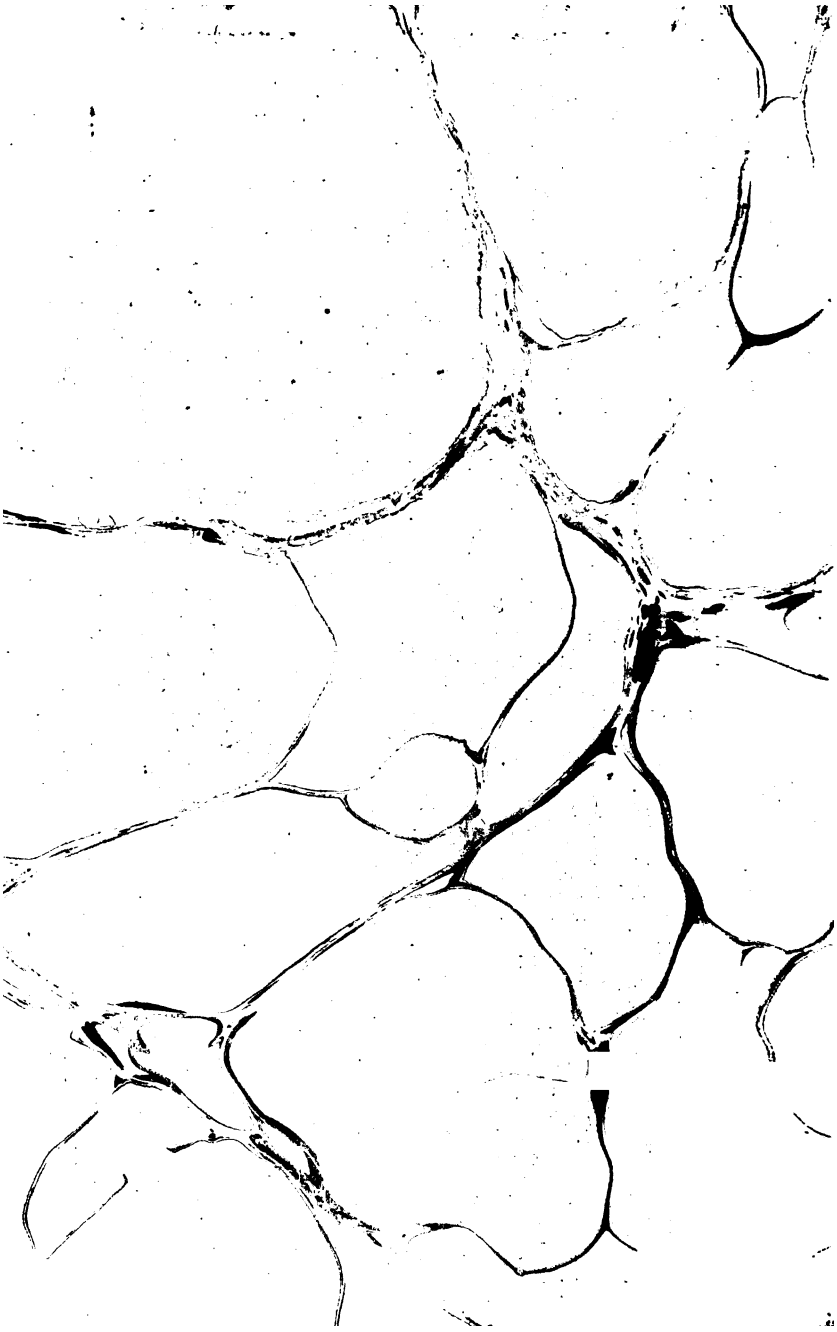
I. — Une méthode de critique littéraire par l'étude des manuscrits..... 1
II. — Description sommaire des manuscrits dramatiques de Victor Hugo..... 22
III. — Quelques mots sur le théâtre romantique en vers de Victor Hugo..... 31

CHAPITRE I. — *Cromwell* et la *Préface* de *Cromwell*..... 47
II. — *Marion de Lorme*..... 163
III. — *Hernani*..... 223
IV. — *Le Roi s'amuse*..... 261
V. — *La Esmeralda*..... 295
VI. — *Ruy-Blas*..... 297
VII. — *Les Jumeaux*..... 351

CONCLUSION..... 372

APPENDICE : Notes sur Victor Hugo et la musique..... 377

Coulommiers. — Imp. PAUL BRODARD. — 182-1902.



UNIVERSITY OF MIC
3 9015 06578 2